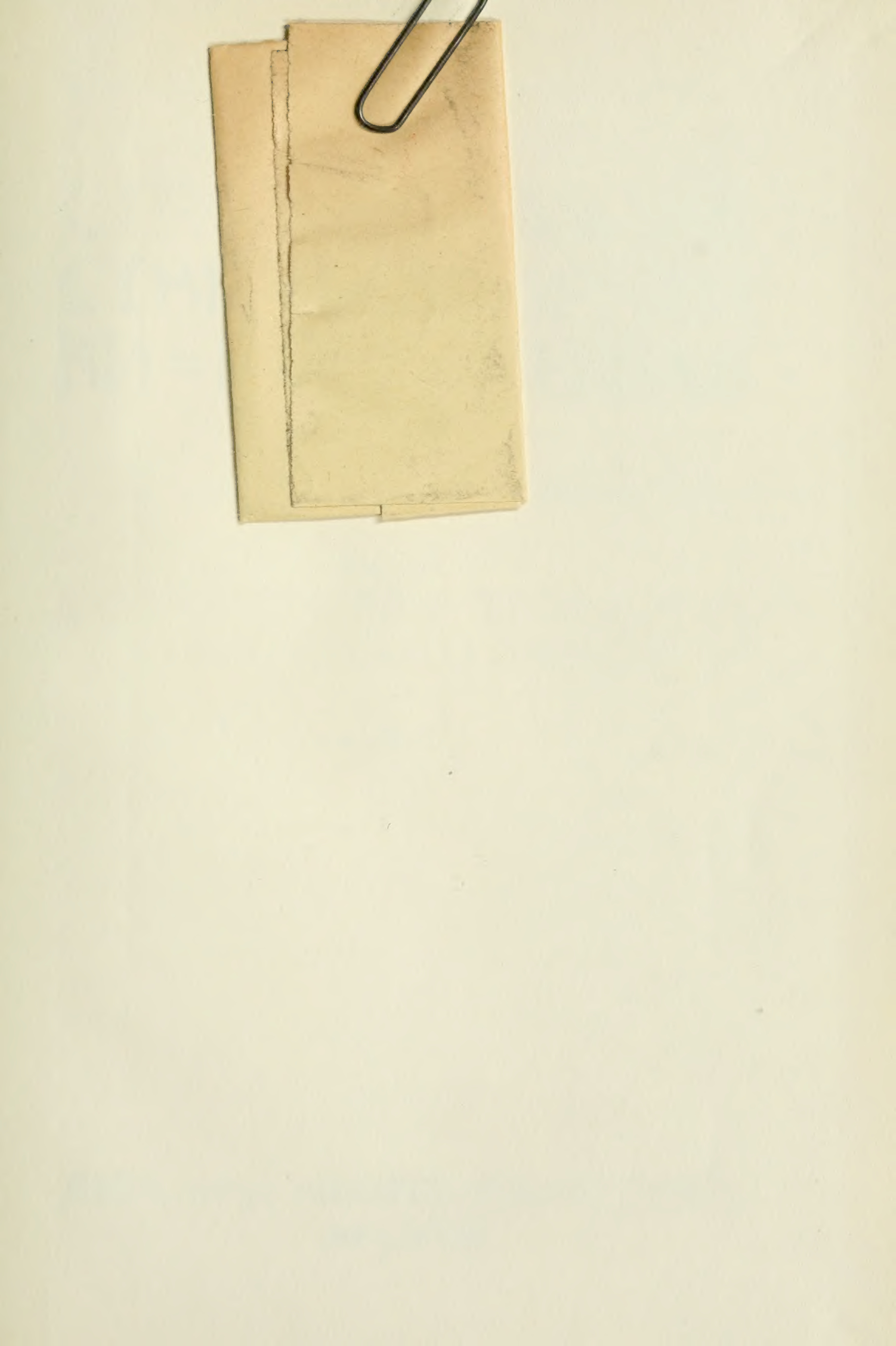

UNIVERSITY OF TORONTO DUPL
3 1761 00386336 2





Makovskiĭ, Sergeĭ Konstantinovich

СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ

СТРАНИЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ = КНИГА ПЕРВАЯ

Stranitsy khudozhestvennoĭ kritiki

Kn. 1

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННАГО ЗАПАДА

[2. izd.]

КНИГОИЗД. «ПАНТЕОНЪ» СПБУРГЪ
MDCCCCIX

3

Предисловіе ко 2-му изданію

Прошло десять лѣтъ съ того времени, когда была написана, вошедшая въ эту книгу первой, статья о Беклинѣ... Какъ быстро ‚мѣняется‘ время!

Только десять лѣтъ, — но многихъ ли еще по прежнему чаруетъ авторъ ‚Острова мертвыхъ‘? Романтическая фантастика Беклина, казавшаяся намъ недавно великой правдой, теперь — такъ далека отъ новыхъ устремленій живописи. Беклинъ сдѣлался музейнымъ художникомъ, и уже съ почтительнымъ равнодушіемъ мы проходимъ мимо.

Развѣ не та же судьба — почти у всѣхъ современныхъ живописцевъ? Восторженно любимъ мы ихъ для того, чтобы потомъ разочароваться и, можетъ быть, полюбить снова... Любимъ-ли мы еще такъ же безусловно, какъ въ эпоху ‚первыхъ трепетныхъ встрѣчъ‘, и остальныхъ, уже прославленныхъ, увѣнчанныхъ, признанныхъ человѣчествомъ творцовъ ‚новаго искусства‘ — Клингера, Сегантини, Родэна, Менье, Карьера, Бирдслея — всѣхъ, о которыхъ упоминается въ этихъ ‚страницахъ критики‘? И какъ мучительно перечитывать свои ‚мысли и впечатлѣнія‘, записанныя десять, пять лѣтъ, годъ тому назадъ... Онѣ уже въ прошломъ, какъ золотые листья осени, а настоящее — такъ полно красотой неожиданной, желанной, манящей къ призрачнымъ далямъ...

Сергѣй Маковскій.

1909. Спб.

5

Отъ автора

Въ этой книгѣ мои статьи и замѣтки объ иностранныхъ художникахъ, появлявшіяся, въ теченіе послѣднихъ лѣтъ, на страницахъ нѣсколькихъ журналовъ. Издавая ихъ подъ однимъ заглавіемъ, многое я исправилъ и дополнилъ, кое что переработалъ заново; нѣкоторыя главы печатаются теперь впервые. Все же, содержаніе книги остается случайнымъ. Читатель не найдетъ въ ней ни руководящихъ взглядовъ строго-критическаго характера, ни общей оцѣнки современнаго творчества на Западѣ. Передъ нимъ почти исключительно — краткіе comptes rendus о тѣхъ вполнѣ личныхъ впечатлѣніяхъ и настроеніяхъ, какія я испытывалъ во время заграничныхъ скитаній по выставкамъ и музеямъ. Можетъ быть, эти настроенія побудятъ, хоть отчасти, русскихъ культурныхъ людей (обычно столь далекихъ отъ вопросовъ эстетики) вдуматься серьезнѣе въ красоты нынѣ возрождающагося искусства. Вотъ — надежда, дающая мнѣ смѣлость разсчитывать на вниманіе немногихъ друзей художества въ Россіи.

1906.

Все пройдетъ, все исчезнетъ, высочайшій санъ, власть, всеобъемлющій геній, все разсыплется прахомъ... Все великое земное разлетается какъ дымъ...
— но добрыя дѣла не разлетятся дымомъ; они долговѣчнѣе самой сіяющей красоты: ‚все минется, сказалъ апостолъ, одна любовь останется'.
Вы помните? Такъ кончаетъ Тургеневъ свою рѣчь: Гамлетъ и Донъ-Кихотъ. Эти заключительныя слова — больше, чѣмъ личное признаніе. Они характерны вообще для русскаго эстетика.
‚Добрыя дѣла долговѣчнѣе самой сіяющей красоты'. Къ этому свелись размышленія большого русскаго художника о творчествѣ двухъ величайшихъ художниковъ міра. Развѣ другіе не выражались еще опредѣленнѣе?

Русскій эстетикъ можетъ любить искусство съ горячимъ убѣжденіемъ, но до извѣстнаго предѣла — до тѣхъ поръ, пока въ его мысляхъ не возникло желанія послѣднихъ обобщеній, и слова не стали слагаться въ разрѣшительные выводы. Тогда онъ дѣлается моралистомъ. Русскій эстетикъ боится повѣрить красотѣ до конца; его художническая гордыня смиряется передъ величіемъ нравственной проблемы...
Былъ ли у насъ хоть одинъ властъ имущій мыслитель, который призналъ бы въ красотѣ высшее, всеобъединяющее и

всепримиряющее начало, неподчинимое ни нравственности, ни религіи и не нуждающееся въ объясненіяхъ и въ оправданіи? Былъ ли тотъ, кто сказалъ: творящіе прекрасное творятъ вѣчное?

Вѣроятно, мы еще слишкомъ варвары. Самые культурные изъ насъ часто не видятъ грани, отдѣляющей ‚человѣческія, слишкомъ человѣческія' цѣнности жизни отъ цѣнностей творчества.

Почти всѣ русскіе художники, когда всмотришься ближе въ ихъ дѣятельность, оказываются мучениками внутренняго разлада, сомнѣвающимися въ своемъ призваніи. Сколькіе изъ нихъ стыдились уединеній ‚Парнасса' и старались защитить себя передъ собой и людьми, низводя ‚языкъ боговъ' до проповѣди на общественныя и религіозныя темы. Сколькіе, въ концѣ пути, отрекались отъ своихъ произведеній. Гоголь, передъ смертью сжигающій рукописи, Толстой, презрительно называющій ‚побасенками' свои романы, Ивановъ, убитый на вершинѣ генія мыслью о невоплотимости христіанской идеи, — явленія глубоко національныя. Даже Пушкинъ, котораго такъ долго наше ‚передовое' общество упрекало въ чрезмѣрномъ эстетизмѣ, Пушкинъ, гордо бичующій непосвященную ‚чернь', и тотъ считалъ нужной оговорку: ‚И долго буду тѣмъ любезенъ я народу, что чувства добрыя я лирой пробуждалъ'... Не угадывается ли въ этихъ словахъ то же желаніе оправдаться?

Русскій писатель, русскій поэтъ, живописецъ, какъ только онъ сознаетъ себя стоящимъ выше уровня, роковымъ образомъ приходитъ къ мысли, что художникъ долженъ быть учителемъ жизни, что служеніе красотѣ — недопустимая роскошь, если само оно не служитъ ‚высшей идеѣ'.

Оттѣнки этой моральности, конечно, мѣняются съ поколѣніями. Сущность ея остается тою же. Искусство — не цѣль, но

средство; красота — только оболочка, только форма для иныхъ откровеній, говорящихъ о цѣляхъ нравственнаго бытія. ‚Добрыя дѣла долговѣчнѣе самой сіяющей красоты'.

Въ этомъ признаніи коренится и первородный грѣхъ нашей критики. Отъ художника она требуетъ идей, взглядовъ, моральныхъ идеаловъ, истины и пользы — не искусства. Обсуждая въ художественныхъ произведеніяхъ не степень ихъ эстетическаго совершенства, а намѣренія автора и его отношеніе къ вопросамъ дня, она взвѣшиваетъ творческую личность на грубыхъ вѣсахъ ‚добра и зла', ‚правды и лжи'.
Я привѣтствую — среди современнаго, молодого поколѣнія русскихъ художниковъ и критиковъ — всѣхъ борящихся съ этимъ закоренѣлымъ недоразумѣніемъ. Они первые вынесли удары нашего національнаго сентиментализма...

Или они ошибаются? Гамлетъ и Донъ-Кихотъ — геніальныя творенія литературы... но ‚все минется, одна любовь останется'. ‚Намъ нечего прибавить послѣ этихъ словъ', говоритъ Тургеневъ.
Согласимся ли съ нимъ? Признаемъ ли, что нравственное бытіе человѣчества — прочнѣе, несомнѣннѣе бытія эстетическаго? Исторія столѣтій, опытъ народовъ говоритъ намъ: нѣтъ.
Красота самое долговѣчное изъ дѣлъ человѣческихъ, добрыхъ или злыхъ безразлично. Подвиги и преступленія одинаково забвенны въ вѣкахъ; поколѣнія смѣняютъ другъ друга, и съ ними безслѣдно умираютъ и любовь ихъ, и ненависть. ‚Родъ приходитъ и родъ проходитъ', и новые люди, впитавъ наслѣдіе бывшихъ (почти всегда несознательно и неполно), идутъ дальше, къ инымъ цѣлямъ или только иной дорогой, разрушая старое и совершенствуя его по своему, создавая новыя формы желаннаго и презрѣннаго, столь же смертныя, какъ и прежнія. Такъ живая дѣйствительность превращается въ сновидѣніе.

И, въ концѣ концовъ, остается только художественность того, что когда то было жизнью.

. . . . . .

Минувшее живетъ въ образахъ. Какъ бы не были мы чужды искусству, обращаясь къ прошлому, мы начинаемъ мыслить эстетически. Само время — великій художникъ, претворяющій улыбки, слезы и кровь народовъ въ безсмертную плоть красоты. Исторія, въ памяти человѣчества, — смѣна картинъ, тѣмъ болѣе вѣчнымъ, чѣмъ онѣ прекраснѣе. Только черезъ красоту мы пріобщаемся къ ней сердцемъ и волей.
Только въ красотѣ живое обаяніе невозвратнаго.

Былъ ли дѣйствительно Прометей великимъ страдальцемъ въ неравной борьбѣ съ богами? Высокотвердынная Троя была ли или нѣтъ? Не все ли равно? Сынъ Япета для насъ — вдохновенное видѣніе Эсхила; огонь его жертвы никогда не погаснетъ. Пѣсни Гомера чаруютъ донынѣ, и призракъ Елены, похищенный Фаустомъ изъ царства Матерей, — неопровержимѣе, чѣмъ всѣ несчастія и добродѣтели мертвыхъ героевъ.
Нѣтъ, мы не вѣримъ искренности филистеровъ-моралистовъ, извлекающихъ уроки нравственности изъ таинственныхъ страницъ крови и блеска, которыми такъ богата Книга судьбы. Попробуемъ негодовать вмѣстѣ съ ними. Наше осужденіе будетъ умозрительно, надуманно, лживо; оно никого не заставитъ больше мечтать, по примѣру первыхъ христіанъ, о томъ, чтобы разрушить Колизей и цезарскіе дворцы, какъ слѣды діавольскаго навожденія. Эти памятники, эти развалины языческихъ безумій, стали намъ дороже всѣхъ жертвъ и мученическихъ стоновъ, которыми питалось ихъ великолѣпіе. Мы прозрѣваемъ въ нихъ нѣчто несравненно болѣе важное и непостижимоцѣнное, чѣмъ наше временное добро и зло.

Красота вѣковъ обращаетъ чертоги разврата и насилія въ священныя гробницы. Логика совѣсти молкнетъ передъ тайной тысячелѣтій. Если такъ, то во имя того же нравственнаго чувства не будемъ лгать передъ собой. Лучше жестокость, чѣмъ притворное состраданіе.

. . . . . .

Загадочный процессъ превращенія жизни въ красоту не знаетъ различія между праведнымъ и грѣшнымъ. Всегда настаетъ время, когда дѣянія славныхъ перестаютъ трогать нравственное чувство потомковъ. Рано или поздно люди начинаютъ относиться къ нимъ съ тѣмъ же любопытствомъ, съ какимъ археологи производятъ раскопки. За то ихъ изображенія изъ бронзы и мрамора и имъ посвященныя строфы поэтовъ нетлѣнны вовѣки. Сѣятели ‚добрыхъ дѣлъ', подвижники любви и долга погибаютъ безслѣдно, если вокругъ ихъ имени не вспыхнулъ ореолъ легенды. Но имена злодѣевъ такъ же незабвенны, какъ имена святыхъ, когда ихъ преступленія облеклись въ одежды искусства.
Вы видите: храмы и кумиры безсмертнѣе боговъ. Олимпійцы умерли; тысячелѣтія назадъ послѣднія бѣлыя голубицы обагрили кровью алтари Венеры и Аполлона, но ихъ изваяніямъ все еще продолжаютъ шептать молитвы. Съ каждымъ поколѣніемъ почитателей красота ихъ рождается вновь. Вы знаете: никогда больше Іегова не пошлетъ на землю своихъ пророковъ. Но огненные образы библейскихъ пророчествъ и вдохновенное сладострастіе Пѣсни Пѣсней спасутъ отъ тлѣнія Вѣчную Книгу. Красота религіи переживаетъ религію. Творческое слово несомнѣннѣе Бога... И если — когда люди забудутъ ученіе Христа — христіанская легенда останется, то оттого, что она прекрасна.

Поистинѣ долговѣчна только художественность бывшаго когда то жизнью. Долговѣчны только дѣла и произведенія, воплотившія красоту вѣковъ. „Все разсыпалось прахомъ“: великія цивилизаціи, эпохи побѣдъ и паденій, могучія царства Ассиріи и Вавилона, сказочно-древнія культуры Востока и наше недавнее прошлое. Лишь по прежнему священнодѣйствуютъ на барельефахъ, украшавшихъ когда то дворцы Саргона, крылатые геніи, жрецы и владыки, окруженные рабами; по прежнему улыбаются со свитковъ шелковой бумаги соплеменники Лао-Тзе и Конфуція, одѣтые въ нѣжно-роскошныя ткани; до сихъ поръ, среди обломковъ мемфисскихъ храмовъ, тянутся вереницы боговъ и священныхъ животныхъ, и за ними идутъ герои и воины, съ эмблемами власти, землепашцы, ремесленники, женщины, дѣти, держа надъ головами приношенія; и на страницахъ средневѣковыхъ фоліантовъ, наполненныхъ отжившей мудростью алхимиковъ и схоластовъ, заглавныя готическія буквы и заставки съ изображеніями апостоловъ и рыцарей, чудовищныхъ звѣрей и небывалыхъ растеній, — донынѣ свѣжи и благоуханны, какъ неумирающіе цвѣты надъ могилами.

Все разсыпалось прахомъ. Только памятники искусства остались. Только ими и въ нихъ продолжаетъ жить невозвратное. И чѣмъ шире бездна времени отъ насъ къ прошлому, тѣмъ ярче эта правда. Мы ничего не знаемъ о племенахъ глубокаго варварства. Нѣтъ даже преданій. Даже легенды отцвѣли. Сохранились лишь грубые, глиняные сосуды, окаймленные изогнутыми полосками и лиственнымъ узоромъ, причудливые божки изъ камня и бронзы и тщательно сглаженныя кремневыя орудія, на которыхъ оставили слѣдъ первыя думы человѣка о красивомъ. Далекіе мертвецы унесли съ собой загадку чуждаго намъ существованія, но подъ землей могильныхъ кургановъ отъ нихъ уцѣлѣли пожелтѣлыя кости, покрытыя золотыми кольцами и ожерельями. Сама смерть спасла ихъ отъ разрушенія.

Древніе, забытые скелеты, ревниво стерегущіе сокровища въ пыли опустѣлыхъ гробницъ, — символъ всей судьбы народовъ.

. . . . . .

Становясь на моральную точку зрѣнія по отношенію къ историческому року, мы замыкаемся въ узкій кругъ нашихъ собственныхъ поступковъ и недоумѣній. Позади все рушится. Какъ одинокія тѣни между двухъ безбрежностей, мертваго прошлаго и нежившаго будущаго, мы ищемъ и не находимъ отвѣтовъ. Отчего законы столѣтій иные, чѣмъ законы нравственной совѣсти?

Отчего, въ поискахъ за истиной и добромъ, мы — воспитанные моралью въ презрѣніи ко лжи, къ роскоши и наслажденіямъ — убѣждаемся, что въ вѣкахъ священны только вымыслы и роскошь, созданные для наслажденій?

И, обратно, когда по отношенію къ себѣ, къ своей жизни мы становимся на точку зрѣнія эстетическую, когда мы хотимъ измѣрить красотой тайны нашего духа, мы замыкаемъ себя въ другой кругъ.

Красота не даетъ отвѣтовъ на запросы разума, совѣсти, воли. Красота — для созерцаній. Но вершина созерцаній — смерть. Нельзя отнять у жизни моральной основы: настанетъ безразличіе, и безуміе будетъ стучаться въ двери.

Большинство говорившихъ объ искусствѣ не понимало этой дилемы. Въ результатѣ, смѣшивалось два начала, по существу несоизмѣримыя: начало жизни, моральное, волевое начало и начало творчества, начало эстетической мистики.

Схематически это непониманіе можно выразить тремя формулами.

‚Искусство должно имѣть конечную этическую цѣль; иначе оно становится зломъ‘ — утверждаютъ во имя религіи и нрав-

ственности моралисты всѣхъ временъ. Аскеты, стоики или мистики, христіане или язычники безразлично — отвергаютъ искусство, какъ цѣль, во имя идеала личной святости.
‚Искусство должно быть полезно'. Такъ говорятъ утилитаристы, отвергающіе искусство, какъ цѣль, во имя соціальнаго счастья.
‚Прекрасное побѣждаетъ нравственное. Внѣ прекраснаго нѣтъ цѣлей. Все дозволено'. Такъ утверждаютъ эстеты, готовые защищать безнравственность во имя красоты.
Эти три формулы одинаково невѣрны.

Искусство для нравственной цѣли такъ же, какъ отрицаніе искусства во имя морали, — глубокое недоразумѣніе.
Искусство внѣнравственно. Прекрасное и должное могутъ случайно соприкоснуться въ нашемъ сердцѣ; борьба ихъ велѣній часто неизбѣжна. Но когда мы выходимъ за предѣлы личныхъ переживаній и ихъ оцѣнки — они становятся чуждыми другъ другу, какъ величины разныхъ измѣреній.

Развѣнчиваніе искусства во имя пользы и соціальнаго блага — другое недоразумѣніе, тѣмъ болѣе странное, что оно предполагаетъ рѣшеннымъ вопросъ, котораго рѣшить нельзя, вопросъ о конечной цѣли человѣчества.
Стремленіе къ пользѣ и къ счастью — сознательная цѣль людей. Несомнѣнно. Но изъ этого еще не слѣдуетъ, что жизнь человѣчества, непостижимая въ своей основѣ, не имѣетъ иной, непостижимой цѣли. Утилитаристы правы въ тѣсныхъ границахъ непосредственно-доступныхъ намъ явленій ‚борьбы за существованіе'. Они правы: красота не средство къ достиженію соціальнаго блага. Но кто сказалъ, что назначеніе человѣка есть соціальное благо? Мы боремся за наше счастье, потому что мы люди. Но кто смѣетъ сказать, что мы только люди? Между моралистами въ истинномъ значеніи слова и утилита-

Сергѣй Маковскій

ристами больше точекъ соприкосновенія, чѣмъ кажется. Разница лишь въ томъ, что правду, находящуюся внѣ человѣческой личности, одни измѣряютъ нравственной совѣстью человѣка, другіе — идеаломъ мнимаго назначенія людей. Между тѣмъ, что такъ осторожно выразилъ Тургеневъ, вспомнившій слова апостола въ концѣ рѣчи о Гамлетѣ и Донъ-Кихотѣ, между тѣмъ, на чемъ съ упорствомъ генія настаиваетъ Левъ Толстой, и тѣмъ, что проповѣдывали эллинъ Платонъ, изгнавшій искусство изъ своей идеальной республики, римскіе стоики, католическіе аскеты, Прудонъ, Марксъ, Спенсеръ, Писаревъ — по существу небольшія разницы. Всѣ они, развѣнчивая искусство, хотя и во имя разныхъ идеаловъ, становятся союзниками; въ ихъ постиженіи красота должна служить нравственнымъ или соціальнымъ цѣлямъ. Когда сравниваешь рѣчи Толстого и Писарева о красотѣ, кажется, что они заимствовали другъ у друга презрительныя выраженія. Пути, идущіе изъ двухъ противоположныхъ точекъ, сходятся. Этика христіанства встрѣчается ‚съ этикой шестидесятыхъ годовъ‘. Странное единодушіе между Толстымъ, подтверждающимъ каждое слово евангельскими текстами, и Писаревымъ, ссылающимся на ‚безбожную‘ науку, на Дарвина и Молешота! Они утверждаютъ почти одно и то же, говоря объ искусствѣ, потому что измѣряютъ искусство тою же мѣрой: полезностью. Одинъ — благомъ личной святости, другой, святостью общественнаго блага. И обоимъ съ одинаковой неопровержимостью возражаетъ исторія. Религія, которой вдохновляется Толстой, прославила прежде всего искусство, обезсмертила себя въ искусствѣ, осталась нетлѣнной и пребудетъ въ вѣкахъ красотою одухотворенныхъ ею символовъ. Эволюція обществъ, на которую опирается Писаревъ, показываетъ, что люди, безсознательно и невольно, живутъ только для красоты, только ею увѣковѣчиваютъ свое бытіе, подчиняясь року высшему, чѣмъ сознаніе и воля.

Итакъ — передъ нами дилема...

Красота — внѣнравственна, неполезна: значитъ она не цѣль жизни. Но стремленіе къ нравственному и соціальному благу превращается въ красоту: значитъ красота — цѣль.
Кажущаяся непримиримость! Ибо необходимо признать не одну, а двѣ цѣли, двѣ правды, несоизмѣримыя, свободныя. Одна цѣль, различно понимаемая всѣми, — цѣль непосредственная, активная, временная; выражаясь кантовскимъ языкомъ — цѣль феноменальная; нравственность, польза, счастье, святость. Другая цѣль — несознательная, непостижимая, внѣвременная, нуменальная: красота, творчество, искусство. Съ одной стороны, мы существуемъ и дѣйствуемъ какъ люди, какъ утвержденіе моральныхъ, религіозныхъ и общественныхъ законовъ, мѣняющихся во времени. Съ другой стороны, мы — призраки вѣчности, смутно угадывающіе себя, какъ бытіе эстетическое, и закрѣпляющіе это бытіе въ прекрасныхъ образахъ. Ошибка моралистовъ и утилитаристовъ — въ томъ, что они вторую цѣль, непостижимую, не хотятъ признать изъ-за первой, постигаемой цѣли. Ошибка эстетовъ — обратная. Они отвергаютъ первую, различно познаваемую, цѣль во имя второй — непостижимой, что равносильно замѣчанію насмѣшника, спросившаго Берклея: ‚если пространство воображаемо, то значитъ, я могу броситься въ пропасть?‘
Мои слова — не теорія ‚эстетства‘. Не правъ былъ Левъ X, сказавшій Бенвенуто Челлини, когда онъ, уличенный въ убійствѣ, вмѣсто оправданія протянулъ папѣ золотое распятіе волшебно-тонкой работы: ‚Il Christo vale un uomo‘. Нельзя оправдывать преступленія красотою, такъ же какъ нельзя оправдывать искусства моралью. Синтеза художественнаго творчества и нравственности нѣтъ.

Моральной должна быть оцѣнка поступковъ. Жизнь должна быть тѣмъ, чѣмъ суждено: страданіемъ, усиліемъ, жаждой счастья, пользы, святости. Пусть люди стремятся къ жизнен-

нымъ цѣлямъ, къ соціальнымъ идеаламъ, къ осуществленію на землѣ „любви и добра". Чѣмъ стихійнѣе, тѣмъ лучше. Не опроверженіе красоты опасно для искусства, опасно оскудѣніе жизни. Когда бѣднѣетъ содержаніе жизни и ея временныхъ цѣлей, бѣднѣютъ и силы творчества. Красота и жизнь — два лика единой тайны... Но опроверженіе искусства во имя цѣлей жизни — ребячество, святое ребячество у тѣхъ, которые говорятъ отъ любви и невѣдѣнія, ребячество жалкое у говорящихъ отъ недомыслія или отъ притворной праведности.

. . . . . .

Жизнь народовъ образуется изъ безчисленнаго ряда слагаемыхъ. Искусство, какъ дѣятельность, искусство поскольку оно то же слагаемое — какимъ малымъ кажется его значеніе, если его сопоставить съ дѣятельностью великихъ завоевателей и провозвѣстниковъ религій, или съ трудами умовъ, открытія которыхъ измѣняли теченіе культуры!

И теперь среди многообразныхъ переживаній современнаго общества, среди тысячи борющихся теченій, экономическихъ, соціальныхъ, политическихъ, религіозныхъ, искусству отмежевано самое скромное мѣсто. Но въ итогѣ — одно искусство не умираетъ. Но когда нибудь и отъ нашей эпохи, отъ всего, что мы считаемъ правдой, отъ всего для насъ святого и великаго останется только творимая нами красота. Самая глубокая мысль, самая безкорыстная побѣда духа — хрупкіе сосуды красоты. Мы существуемъ для того, чтобы другіе о насъ мечтали. Народы волнуются и бѣдствуютъ, чтобы ихъ жизнь претворилась въ сказку поэта...
Вѣчный смыслъ и всей нашей современности — въ какомъ то еще не созданномъ произведеніи художника...
Искусство не дѣятельная сила жизни, но отраженіе ея превращеній въ вѣкахъ.

Любая точка въ исторіи человѣчества (какъ любое мгновеніе во всякомъ процессѣ) можетъ быть созерцаемо двояко: какъ моментъ развитія, возникновенія, какъ динамическое состояніе во времени, и вмѣстѣ съ тѣмъ — какъ моментъ статики, какъ моментъ завершенія всего предъидущаго, какъ цѣль и конецъ. Въ первомъ случаѣ, передъ нами неуловимый процессъ, непрерывный переходъ однѣхъ формъ въ другія, неустанное бѣгство настоящаго, вѣчно-движущееся начало. Во второмъ случаѣ — рядъ самоцѣльныхъ мгновеній, неподвижность, вершина, окаменѣлость, итогъ. Искусство — магическое зеркало, отражающее эту статику бытія, эту самоцѣльность образовъ и формъ.

Жизнь — непрерывная борьба прошлаго съ будущимъ. Ея красота — вѣчное настоящее.
И потому существуетъ только одно безсмертіе, безсмертіе прекраснаго...

1906.



Арнольдъ Беклинъ.

Автопортретъ.

Двѣ сестры искусства

На мраморномъ подножіи, у фонтана, въ тѣни лавровыхъ деревьевъ, обвитыхъ плющемъ, стоятъ двѣ дѣвушки. Одна изъ нихъ, бѣлокурая, держитъ въ рукѣ палитру и наклоняется надъ водой, чтобы увидѣть свое отраженіе. Другая, съ вѣнкомъ на черныхъ волосахъ, глядитъ строго на серебрящійся лучъ фонтана, прислушиваясь къ неясному ритму падающихъ брызгъ. Поэзія и Живопись, двѣ сестры у одного источника красоты, двѣ музы Арнольда Беклина.

Когда смотришь на этотъ холстъ, вспоминается другая задумчиво-нѣжная группа: тиціановскія дѣвушки около бассейна — въ Villa Borghese. Не знаю, почему ихъ называютъ ‚Amor sacer et Amor profanus'. Эта изумительная картина, написанная Тиціаномъ еще въ молодости, подъ вліяніемъ своего учителя, великаго Джорджіоне, представляется мнѣ тоже символомъ слiянія двухъ искусствъ въ одной молитвѣ красотѣ: беззаботная, чувственная муза формъ и красокъ, улыбающаяся своей наготѣ, и рядомъ съ нею загадочная сестра ея съ таинственнымъ джіорджіоновскимъ взоромъ — Поэзія. Я не хочу утверждать, что геніальный вдохновитель венеціанскаго cincocento имѣлъ въ виду именно этотъ символъ. Не все ли равно? Всѣмъ своимъ творчествомъ онъ доказалъ лучше, чѣмъ кто нибудь, что союзъ двухъ сестеръ — праздникъ желанный и вѣщій.

…зія и сюжетъ

Мы слишкомъ часто еще смѣшиваемъ два понятія: поэзію и сюжетъ картины. На самомъ дѣлѣ въ произведеніи живописи нѣтъ элементовъ болѣе противуположныхъ, чѣмъ элементъ поэтической мысли и элементъ разсказа или такъ называемаго ‚содержанія‘. Насколько важно и нужно одно, настолько неважно и часто вредно другое. Сюжетъ, какъ бы серьезно не былъ онъ задуманъ авторомъ, какъ бы глубоко не отзывался въ сердцахъ зрителей, есть наименѣе цѣнное и вѣчное въ картинѣ. Но безъ поэзіи картина не болѣе, какъ этюдъ или декоративное пятно.

Повѣствовательный элементъ можетъ быть и не быть. Восхищаются повѣствованіемъ, ‚литературой‘ въ созданіи живописи только люди, не обладающіе эстетическимъ развитіемъ. Почти всѣ великіе мастера древности писали картины на одни и тѣ же иконные сюжеты, достигая вершинъ искусства, на которыя до сихъ поръ мы взираемъ съ изумленнымъ благоговѣніемъ. Кто знаетъ? Можетъ быть именно въ этомъ строгомъ однообразіи темъ таится одна изъ причинъ ихъ недосягаемаго совершенства. Пользуясь готовыми схемами, древніе выражали свой геній красотой осуществленія, не новизной разсказа. Они творили прекрасное, не заботясь о постороннемъ. Они не жертвовали гармоніей композиціи и красокъ въ угоду повѣствовательному смыслу. Ихъ не стѣсняли ни логика, ни факты, ни скучныя требованія правдоподобія. Они были свободны и мудры. И потому въ ихъ творчествѣ такъ много поэзіи.

Поэзіей картины я называю интимное чувство художника, его духовное проникновеніе ‚по ту сторону‘ изображенныхъ реальностей, выявленное на холстѣ въ образахъ, въ рисункѣ, въ тонахъ, во всей неопредѣлимой цѣльности воздѣйствія. Поэзіей картины я называю тѣ тысячи неясныхъ переживаній, которыя художникъ будитъ въ зрителѣ, переживаній, уносящихъ отъ береговъ дѣйствительности къ инымъ, нездѣшнимъ

берегамъ. Поэзіей картины я называю ея музыкальный ритмъ, ея лирическое обаяніе.

Чѣмъ значительнѣе и тоньше поэзія, — тѣмъ менѣе самоцѣльна въ картинѣ иллюстрація жизни, тѣмъ безразличнѣе ея сюжетъ. Иначе и быть не можетъ. Живопись, какъ самое неподвижное изъ искусствъ, менѣе всего предназначена для повторенія моментовъ жизни, для передачи страстей и событій. Обращая картину въ иллюстрацію, выдвигая на первый планъ ея драматическую или анекдотическую тему (ошибка столь многихъ жанристовъ и особенно безумцевъ русскаго псевдо-реализма, передвижниковъ), живописецъ отказывается отъ главнаго принципа, священнаго для всякаго искусства: вызывать въ зрителѣ созерцаніе жизни, а не сравненіе съ нею.

Съ этой стороны средства живописи вполнѣ противуположны средствамъ драмы, гдѣ созерцаніе жизни, наоборотъ, достигается накопленіемъ движенія, моментовъ жизни, страстей и событій. Поэзія драмы возникаетъ изъ глубины психологическихъ обнаженій; поэтому въ ней сюжетъ — всегда жизненный нервъ. Лучшія драматическія произведенія тѣ, въ которыхъ глубоко задумана тема. Она играетъ въ драмѣ такую же роль, какъ въ картинѣ освѣщеніе. И если мы знаемъ драматурговъ, умѣющихъ вдохновить мистической поэзіей обмѣны словъ на сценѣ, не выводя ее изъ намѣреній драматическаго дѣйствія, такъ же, какъ — живописцевъ, проникшихъ въ тайны красочныхъ и сумрачныхъ гармоній, далекихъ отъ лучей солнца, то это — уже творцы, перешедшіе за грани, приблизившіеся къ сліяніямъ искусствъ: драма, перестающая быть дѣйствіемъ, подобна живописи, превращенной въ музыку.

Лучшія картины — обыкновенно тѣ, въ которыхъ мы меньше всего замѣчаемъ сюжетъ, въ которыхъ сюжетъ играетъ такую же побочную роль, какъ въ драмѣ декорація. ‚Авраамъ‘ Рембрандта могъ бы и не подымать ножа надъ связаннымъ сыномъ; его сѣдая голова не стала бы менѣе прекрасной. Когда

мы любуемся холстами Теньирса, намъ совершенно безразлично, дерутся ли его крестьяне у кабачковъ Ротердама и Гарлема, или весело пляшутъ. Мы восхищаемся распятыми христами Веласкеза и Рубенса независимо отъ отношенія нашего къ божественной мистеріи христіанства. Чаруясь ихъ поэзіей — такой разной у этихъ двухъ великихъ, несмотря на тождественность символа — мы не думаемъ объ евангельскомъ текстѣ: ихъ разсказъ намъ почти безразличенъ, какъ безразлично въ костюмахъ какой эпохи произноситъ великій актеръ слова Макбета. Расцвѣтъ ‚сюжетности' всегда соотвѣтствуетъ періодамъ упадка живописи. Такимъ періодомъ была средина минувшаго вѣка. Въ наши дни представители возрожденнаго искусства достаточно поняли эту правду. Теперь художники все чаще отказываются отъ сюжета во имя задачъ истинно-живописныхъ. Но недостаточно отказаться отъ сюжета для того, чтобы достичь поэзіи. Этимъ объясняется количество этюдовъ на современныхъ выставкахъ и рѣдкость картинъ.

. . . . . .

вство
роды

Беклинъ, несомнѣнно, оригинальный живописецъ, но въ особенности глубокій поэтъ, — ein Farbendichter, какъ говорятъ въ Германіи. Въ большинствѣ его картинъ поэзія чище и прекраснѣе, чѣмъ живопись. Онъ любитъ форму для формы, цвѣтъ для цвѣта, пластическое совершенство, сверкающую наготу женскаго тѣла и рельефы красиво напряженныхъ мышцъ... Но искусство его не столько рисуетъ, сколько разоблачаетъ, дѣйствуя намекомъ и настроеніями, открывая сказки и символы тамъ, гдѣ можно видѣть лишь художественность. Оно будитъ наше сочувствіе къ неодушевленному и стихійному, вызываетъ грусть неразгаданныхъ ощущеній и полусознательныхъ думъ. Беклинъ менѣе всего похожъ на тѣхъ импрессіонистовъ, для которыхъ міръ — рядъ красочныхъ впечатлѣній и эффектовъ,

живописныхъ уголковъ и солнечныхъ озаренностей. Тонъ его картинъ почти всегда — искусственный, выдуманный и кажется порою непріятно-фальшивымъ — намъ, избалованнымъ открытіями pleinair'a и непосредственностью натуристовъ... Поклонники свѣта и цвѣта, послѣдователи Manet, стремящіеся ‚закрѣпить природу' въ одномъ изъ ея мгновенныхъ превращеній, дѣйствуютъ почти исключительно на зрѣніе — радуютъ глазъ. Беклинъ исповѣдникъ природы. Задача его — досказать на полотнѣ ея неопредѣленную мысль, выразить тайну, скрытую подъ ея покровами. Онъ передаетъ ей свое чувство, не заботясь объ объективной правдѣ. Вотъ почему любишь Беклина прежде всего, какъ поэта.

Онъ не пишетъ ‚съ натуры', но воображаетъ и одушевляетъ природу. Его пейзажи и населяющіе ихъ образы, люди и миѳическія существа, живутъ своею собственной правдой, интимной и многозначительной. Природа Беклина призрачна и осязательна, романтична, реальна, великолѣпна и задушевна. И эта задушевность тихо волнуетъ, навѣваетъ воспоминанія, надежды и сожалѣнія, о которыхъ прежде мы только смутно догадывались. Когда впервые мы стоимъ передъ его картинами, намъ кажется, что никто до насъ не зналъ ихъ, но что мы когда то давно уже ихъ видѣли, словно онѣ воплощеніе нашихъ неясныхъ ожиданій. Въ нихъ почти никогда нѣтъ сюжета. То, что онѣ разсказываютъ, такъ неопредѣленно. Но именно благодаря этому наше воображеніе, не стѣсненное рамками разсказа, угадываетъ легенды, о которыхъ, можетъ быть, художникъ не думалъ.

Такъ вспоминается мнѣ картина ‚Возвращеніе на родину'. Скромный нѣмецкій пейзажъ, освѣщенный вечернимъ солнцемъ. Мельница, березовая роща, нѣсколько деревенскихъ домиковъ. Противъ мельницы, на каменной стѣнѣ бассейна, отдыхаетъ человѣкъ въ средневѣковомъ платьѣ — старый солдатъ, вернувшійся послѣ долгихъ скитаній въ родное гнѣздо.

Онъ снялъ шляпу и задумался: ему снятся годы дѣтства. Со времени его отъѣзда здѣсь почти ничто не измѣнилось: тѣ-же березы стоятъ надъ плотиной: позади та же холмистая даль. Только онъ сгорбился и постарѣлъ. Какъ знакома ему эта осень! Сколько разъ, прежде, отдыхалъ онъ тутъ, слушая однообразный гулъ мельничнаго колеса, и глядѣлъ на темнѣющее небо. Все это такъ близко и такъ безконечно далеко. И осенній вечеръ понимаетъ его мысли. Вмѣстѣ съ нимъ онъ жалѣетъ о минувшемъ, вмѣстѣ съ нимъ онъ сознаетъ невозвратное, въ тишинѣ одиночества.

Вглядываясь въ эту картину, мы перестаемъ смотрѣть на нее глазами посторонняго зрителя; она становится видѣніемъ старика-солдата. И невольно мы смѣшиваемъ себя съ его грустью... точно художникъ угадалъ нашу тайну, раскрылъ полузабытую страницу нашей души.

. . . . . .

…енность Въ лиризмѣ Беклина есть черта, отличающая его отъ большинства современныхъ художниковъ, въ томъ числѣ и отъ многихъ новаторовъ съ символическимъ и мистическимъ оттѣнкомъ. Это — искренность, доходящая порою до наивности, до ребячества, искренность, напоминающая любовное простодушіе старыхъ нѣмецкихъ мастеровъ. У него грусть или веселіе, мимолетная мысль, случайно попавшееся подъ руку стихотвореніе безхитростно выливаются въ образы. Онъ шутитъ и плачетъ всегда отъ чистаго сердца. Его юморъ такъ же безъискусственнъ и заразителенъ, какъ скорбь. Ему нѣтъ дѣла до зрителя; онъ пишетъ для себя, повинуясь всѣмъ капризамъ воображенія, рискуя быть непонятымъ и осмѣяннымъ. Онъ пишетъ такъ, какъ птицы поютъ, отдавая себя цѣликомъ творческому наитію, и нигдѣ въ его картинахъ не замѣтно ни намѣренности, ни стѣсненія, ни упадка силы; ни-

гдѣ не чувствуется борьбы художника съ самимъ собою, желанія принудить или превзойти себя. Чисты и непосредственны его порывы, его восторги и ошибки; въ нихъ дѣтская простота и безсознательность.

. . . . . .

Съ дерзостью, дозволенной геніямъ, онъ не боится воплощать все, что ему вздумается и какъ вздумается, не боится несообразностей и несоразмѣрностей, чудовищнаго и замысловатаго. Онъ одинаково пользуется языческимъ и христіанскимъ міромъ, сверхъестественными легендами и самой обыденной реальностью, черпая изъ всей сокровищницы доступныхъ человѣку достовѣрностей и фантазій, претворяя въ красоту все странное и страшное, все нѣжное, радостное и грустное, что даетъ ему поводъ для художественнаго воплощенія. Свобода представленій

Удивительно его умѣніе отдалять современную дѣйствительность, и, съ другой стороны, — приближать старину. Въ этомъ умѣніи чувствуется сознательное желаніе уйти отъ временнаго во имя вѣчнаго, желаніе пантеиста, для котораго все прекрасное одинаково реально и безсмертно. Фигуры его произведеній часто одѣты въ историческіе костюмы, но онѣ не принадлежатъ исторіи. Въ нихъ такъ много субъективнаго и близкаго намъ лиризма, что мысль о какой либо эпохѣ, связанной съ ними, не приходитъ въ голову. Онѣ живутъ внѣ опредѣленнаго времени и мѣста — случайныя звенья въ безконечной цѣпи историческаго бытія, волшебныя видѣнія въ мірѣ слишкомъ вѣчномъ для того, чтобы покоряться условнымъ дѣленіямъ человѣка на періоды. Это сліяніе въ одно ощущеніе вѣковой жизни человѣчества, жизни, возникающей изъ той же вольной, необъятной природы, эта свобода представленій — придаютъ картинамъ Беклина ихъ мистическое

обаяніе и ихъ своеобразную роскошь. Его воображеніе не имѣетъ границъ, потому что не признаетъ границъ между мнимымъ и дѣйствительнымъ, между очевиднымъ всякому и невозможнымъ для всѣхъ. Но это не мѣшаетъ ему оставаться большимъ мастеромъ, внимательнымъ и осторожнымъ, обладающимъ громадной выдержкой и почти женскимъ чутьемъ. Фантазія Беклина никогда не теряетъ почвы; необычайное не становится неправдоподобнымъ. Нѣтъ, въ созданныхъ имъ сказочныхъ образахъ столько убѣдительности, что мы начинаемъ вѣрить въ нихъ, какъ дѣти. Правда сказки неопровержимѣе правды, когда говоритъ ее такой художникъ.

• • • • • •

остороность

Трудно найти живописца, котораго можно было бы сравнить съ Беклиномъ по многосторонности дарованія. Онъ писалъ пейзажи, аллегоріи, историческія картины, портреты, образа, декоративныя фрески. Нѣтъ области въ живописи, которой бы онъ не освѣтилъ по своему и не отмѣтилъ своею индивидуальностью. И во всемъ онъ находилъ что нибудь новое. Въ самой избитой темѣ онъ умѣетъ замѣтить такія особенности, такія многозначительныя мелочи, которыя придаютъ всей картинѣ прелесть неожиданнаго открытія.

Большинство мастеровъ, даже очень хорошихъ, особенно на склонѣ лѣтъ, пріобрѣтаютъ извѣстную манеру, по которой ихъ легко узнать. Это наиболѣе замѣтно въ холстахъ менѣе удачныхъ. Беклинъ постоянно мѣняетъ свои пріемы, какъ истинный поэтъ, боящійся готовыхъ риѳмъ и эпитетовъ. Почти каждый холстъ своеобразенъ и по техникѣ, и по духу. Беклинъ не повторяется даже тогда, когда повторяетъ свои темы, и на его палитрѣ краски всѣхъ гармоній.

Онъ любитъ зелено-синіе эмалевые блики, сильные контрасты, борьбу золотыхъ волнъ и лиловаго мрака, пятна знои-

наго кармина на малахитномъ основаніи. Онъ умѣетъ зажечь темный пейзажъ сверкающими струями изумруда и серебра. Но въ то же время пользуется чередованіемъ полутѣней и полукрасокъ и знаетъ тайну сѣрыхъ, поблекшихъ тоновъ.

Въ національной галлереѣ Берлина находится одна изъ очень извѣстныхъ его картинъ: Die Gefielde der Seligen. Она выдержана въ ярко-звенящихъ тонахъ. Густая, почти черная листва рѣзко вырѣзается на лазури. Деревья словно вылиты изъ тяжелаго зеленаго металла. У одной изъ нимфъ на головѣ вмѣсто волосъ — чистое золото; лебеди на темно-сапфирномъ основаніи воды вылѣплены изъ ослѣпительно-бѣлаго фарфора. Краски жгучія своей яркостью, отчетливой и пышной полнотою цвѣта. Картина пронизана лучами солнца. Жизнь разлита въ ней знойными, ликующими струями.
Совершенную противоположность подобному колориту мы встрѣчаемъ тутъ же въ небольшой вещицѣ: ‚Der Eremit‘. Старичекъ-монахъ играетъ на скрипкѣ передъ образомъ Мадонны, который онъ украсилъ цвѣтами. Въ окно и въ щели двери на него съ любопытствомъ глядятъ кудрявые херувимы съ крылышками изъ павлиньихъ перьевъ. Здѣсь все едва намѣчено кистью; тѣни сливаются воздушными переходами; лучъ солнца скользитъ и разсѣивается незамѣтно въ розовыхъ прозрачностяхъ...

. . . . . .

Подобно многимъ крупнымъ художникамъ, Беклинъ былъ въ юности копіистомъ. Сначала въ Дюссельдорфѣ подъ руководствомъ Вильгельма Ширмера, а потомъ въ Антверпенѣ, Брюсселѣ и Парижѣ онъ много писалъ съ древнихъ мастеровъ. Трудно сказать, кто изъ нихъ оказалъ наибольшее вліяніе на развитіе его таланта, венеціанскіе ли чинкочентисты, отъ ко- Вліяніе

торыхъ онъ унаслѣдовалъ свои горячіе золотистые тона, или Рубенсъ, возбудившій въ немъ любовь къ обнаженному тѣлу и къ юмористическимъ уродствамъ, или старая нѣмецкая школа съ Дюреромъ и Гольбейномъ во главѣ. Кажется, нѣтъ художника, съ которымъ бы не сравнивали Беклина. Вѣрнѣе всего, что онъ понемногу учился у всѣхъ, что старые мастера придали тону его картинъ ту надуманность, о которой я уже говорилъ, но онъ никому не подражалъ, и еще несомнѣннѣе, что духовный складъ его таланта чисто германскій.

. . . . . .

поэзія алинъ

Беклинъ родился въ Базелѣ, въ 1827 году, но большую часть жизни, около тридцати лѣтъ, провелъ въ Италіи.

Влюбленность въ Италію сама по себѣ уже типична для германца. „Ja! Italien wird uns immer beherschen", — говоритъ Гейне. Начиная съ остготовъ и Гогенштауфеновъ и кончая Гете, Грегоровіусомъ, Корнеліусомъ, Клингеромъ ,Гильдебрандтомъ и др., нѣмцы стремились въ солнечный край, воспѣтый Миньоной:

. . . гдѣ апельсинъ цвѣтетъ златистый,
гдѣ съ неба вѣетъ тихій вѣтерокъ,
— недвижимъ миртъ и темный лавръ высокъ...

Существуетъ легенда о томъ, какъ молодой нѣмецкій рыцарь былъ обвороженъ мраморной Діаной, стоявшей въ саду флорентинскаго гуманиста-патриція. Онъ не могъ оторвать глазъ отъ ея чарующихъ формъ, и больше никогда не вернулся на родину. Беклинъ напоминаетъ этого рыцаря.

Въ первый разъ онъ увидѣлъ Италію двадцати трехъ лѣтъ. Уже тогда опредѣлились въ немъ настроенія, возвращавшіяся къ нему впродолженіе всей жизни. Гдѣ бы ни находился художникъ потомъ, въ сѣромъ ли Мюнхенѣ у своего друга и покровителя

графа Шака, или въ Веймарѣ среди учениковъ, его тянуло обратно, на югъ, къ голубымъ холмамъ Фіезоле и въ Санъ-Миньято, гдѣ на закатѣ дня верхи кипарисовъ отливаютъ золотистымъ пурпуромъ, и темная листва олеандровъ становится непроницаемой, какъ малахитъ. Всѣ послѣдніе годы жизни мастеръ безвыѣздно прожилъ въ своей виллѣ Сенъ-Доменико близъ Флоренціи.

Но онъ иначе вдохновился Италіей, чѣмъ другіе нѣмцы, напримѣръ Ахенбахъ, котораго поразила ея внѣшняя роскошь, южныя краски, волшебныя зори и лунные вечера, прекрасная декорація природы, не природа въ ея глубокой таинственной красотѣ. И на Западѣ, и въ Россіи не мало подобныхъ художниковъ — парадныхъ живописцевъ на итальянскія темы. Беклинъ въ силу своего лиризма полюбилъ душу Италіи, трауръ ея старины, сумраки когда то священныхъ рощъ, море, нашептывающее легенды о вѣкахъ. Онъ понялъ въ Италіи поэзію невозвратнаго, поэзію развалинъ. Въ этомъ отношеніи онъ напоминаетъ немного меланхолическаго Клода Лоррэна и Пуссена. Но меланхолія — только пріятная грусть. Пейзажи Клода ясны, безвѣтренны. Ни одинъ звукъ не нарушитъ тишины; ни одинъ листъ не шелохнется; нарядная кружевная зелень деревьевъ постепенно блѣднѣетъ, удаляясь гармоническими планами, и сливается на горизонтѣ съ небомъ, и таетъ, въ блѣдно-лиловыхъ дымахъ. Въ этой замирающей колыбельной пѣснѣ развалины существуютъ для изящества картины, подобно искусственнымъ ‚руинамъ' въ садахъ XVIII вѣка; онѣ не говорятъ о прошедшемъ. Мечтательность французскаго мастера невозмутима и часто переходитъ въ равнодушіе.

Въ романтизмѣ Беклина почти всегда — непримиренность, тревога, диссонансы. Уже въ 1841 году онъ рисуетъ ‚Ландшафтъ съ развалиной' — остовъ замка на высокомъ холмѣ, похожій на скелетъ, взывающій къ небу, объятому тучами. Въ самой не-

симметричности его обнаженныхъ стѣнъ — страдальческое выраженіе.

Въ большинствѣ этихъ итальянскихъ пейзажей — скрытый трагизмъ, какъ эхо когда то бывшихъ жизней. Отъ нихъ вѣетъ печалью кладбищъ. Въ нихъ прошлое оживаетъ для укора живымъ, и природа, безмолвная свидѣтельница погибшихъ поколѣній, вспоминаетъ и грозитъ: зубчатыя стѣны, изъѣденныя временемъ, судорожно цѣпляются за горные граниты, птицы испуганно кружатъ надъ скалами, вѣковые кипарисы пригибаются вѣтромъ къ землѣ, покрытой древними обломками. Тѣни бывшаго, неутѣшныя тѣни...

Надо знать Италію, чтобы понять поэзію беклиновскихъ развалинъ. Но можно сказать обратное. Надо знать картины Беклина, чтобы почувствовать ни съ чѣмъ несравнимую поэзію феодальнаго прошлаго въ Италіи.

Сколько разъ, во время путешествій по Тосканѣ, Венеціи, Умбріи, я размышлялъ объ этомъ, любуясь призракомъ минувшихъ столѣтій, за оградами густолиственныхъ патриціанскихъ садовъ, бѣлѣющихъ статуями, передъ дивными порталами полуразрушенныхъ церквей, передъ мраморными гробницами забытыхъ сеньоровъ и слушая — въ маленькихъ городкахъ, окруженныхъ виноградниками и рощами маслинъ, у подножій холмовъ, увѣнчанныхъ стѣнами рыцарскихъ castello, — вечерніе звоны древнихъ башенъ. Помню, однажды, около Terni, по пути на знаменитый водопадъ, я увидѣлъ неожиданно одинъ изъ этихъ замковъ, угрюмыхъ стражей прошлаго. Былъ вечеръ. Въ золотыхъ прозрачностяхъ неба дымными громадами висѣли облака, розовѣя съ краевъ. На вершинѣ круглаго холма странно чернѣли развалины... ‚Беклинъ!‘ подумалъ я. Этого впечатлѣнія никогда не забуду.

[...]ический элементъ

Природа Беклина неразлучна съ психическимъ элементомъ. Когда онъ рисуетъ какое нибудь живописное мѣсто: тѣнистую

рощу или развалину на морскомъ берегу, его воображенію всегда представляется тамъ душа человѣка: одиноко стоитъ дѣвушка, смутно мелькаетъ вереница жрецовъ въ бѣлыхъ хитонахъ, богиня грезитъ у ручья.

Нѣсколькими штрихами, неясными пятнами художникъ умѣетъ передать психологическій моментъ (задумчивость, испугъ или борьбу, движеніе далекой толпы) и распространяетъ его на всю картину. Деревья, небо, море, очертанія скалъ проникаются однимъ настроеніемъ, какъ бы становятся сознательными. Даже если онъ не воплощаетъ въ образы своего лиризма, то незначительной на первый взглядъ подробностью, полураскрытою ли дверью или забытыми на алтарѣ цвѣтами, онъ заставляетъ насъ догадываться о невидимомъ присутствіи кого то.

Природа, переставая быть зрѣлищемъ, точно сама глядитъ на насъ, прислушивается къ нашимъ мыслямъ и нашептываетъ сновидѣнія. Неодушевленное начинаетъ жить.

‚Поэзія, говоритъ Гюго, — то, что есть во всемъ наиболѣе интимнаго‘. Онъ правъ. Въ каждой вещи, даже самой обыденной, въ каждомъ видимомъ проявленіи міра, кромѣ внѣшней, матеріальной стороны, кромѣ поверхности, по которой скользитъ вниманіе, таится призракъ, какъ неуловимая, внутренняя тѣнь существованія. Нужно вдуматься въ эту смутную глубину вещей, въ эти lacrima rerum, знакомыя уже римскимъ поэтамъ, чтобы понять, сколько новаго и близкаго современному лиризму въ творчествѣ Беклина. Вы помните слова Гюго: ‚Une fleur souffre-t-elle? un rocher pense-t-il? Vivants distinguons nous une chose d'un être‘?..

. . . . . .

Передъ нашими глазами открывается міръ сказокъ, въ которомъ слышатся отголоски древней Эллады, но живетъ современное намъ сознаніе, ищущее откровеній въ минувшемъ. Темы

Въ этомъ мірѣ столько неожиданностей и очарованій... Въ невѣдомыхъ моряхъ волны просвѣчиваютъ темнымъ аметистомъ; тамъ живутъ чудовища, опутанныя водяными растеніями, и плещутся свѣтловзорыя наяды. Во время бури свинцовыя тучи охватываютъ небо; изломы молній бросаютъ на землю тысячи фосфорическихъ отсвѣтовъ; въ углубленіи скалъ пробуждаются призраки и поютъ дикія пѣсни непогодѣ, въ лѣсахъ и долинахъ, на берегу рѣкъ, поросшихъ тростникомъ, прячутся мохнатые сатиры, и на лужайкахъ, озаренныхъ солнцемъ, среди нарцисовъ и анемоновъ нифмы внимаютъ свирѣли веселаго Пана.

Романтизмъ Беклина еще въ первое его посѣщеніе Италіи принялъ миѳологическій и историческій характеръ. Перваго фавна онъ написалъ въ началѣ пятидесятыхъ годовъ. Затѣмъ слѣдуетъ длинный списокъ непонятыхъ въ свое время картинъ, гдѣ художникъ натурализируетъ образы классической поэзіи, придавая имъ чисто-германскій, національный колоритъ...
Тутъ и древній миѳъ о похищеніи человѣкомъ небеснаго огня съ колоссальной фигурой скованнаго Прометея, и плѣненіе Одиссея нимфой Калипсо, и бѣгство хитрыхъ Данаевъ отъ яростнаго Полиѳэма. Тутъ и герои и боги: мать земли, Церера, обнимающая рогъ изобилія, Діонисъ, богъ ‚грозныхъ веселій‘ съ хрустальною чашей въ рукахъ, Афродита въ вѣнцѣ золотисто-крылыхъ эротовъ. Тутъ и берега мрачнаго Стикса, охраняемые неумолимымъ Харономъ, и страшная голова Медузы. Вы помните стихотвореніе въ прозѣ Тургенева — ‚Нимфы‘: ‚Однажды стоя передъ цѣпью красивыхъ горъ, раскинутыхъ полукругомъ‘... Можно подумать, что Тургеневъ вдохновился для чарующихъ словъ этого воззванія къ античному міру картинами базельскаго художника, напримѣръ ‚Діаной на охотѣ‘. Но Беклинъ не остановился на греческихъ миѳахъ. Ему не только жаль ‚исчезнувшихъ богинь‘. Какъ эстетикъ, онъ со-

жалѣетъ и о среднихъ вѣкахъ, овѣянныхъ тревогой разбойничьихъ набѣговъ и суевѣрными легендами. Въ его композиціяхъ мы часто встрѣчаемъ рыцарей въ желѣзныхъ кольчугахъ, пѣнистые потоки, узкіе висящіе надъ обрывами мосты, ущелья горъ, одѣтыя туманомъ, гдѣ живутъ громадные драконы, злорадно подстерегающіе путниковъ, дальнія зарева пожаровъ, которыми отмѣчали свой путь варвары феодальной старины. Беклинъ также много трудился надъ религіозными сюжетами. Въ мистическомъ движеніи, являющемся отчасти характернымъ для послѣднихъ десятилѣтій, онъ опять таки занимаетъ совершенно особенное мѣсто.

. . . . . .

Ему знакомъ соблазнъ мыслей недодуманныхъ, похожихъ на ощущеніе, — сумрачныхъ, иногда зловѣщихъ образовъ, безпричинныхъ и недосказанныхъ печалей. Въ томъ интимномъ пантеизмѣ, которымъ проникнуто все его творчество, звучитъ скорбная нота всѣхъ одиноко-созерцающихъ — то тихая, едва внятная, то безнадежно-громкая, какъ вопль. Осень
‚Осеннія думы'... Вдоль ручья, надъ которымъ склонились ивы, бродитъ женщина въ длинной одеждѣ и смотритъ на воду. Къ ея ногамъ жмется помертвѣлая трава. Воздухъ туманенъ. Кругомъ тишина, неподвижность. Только больные листья одинъ за другимъ срываются съ вѣтвей, неслышно падаютъ въ рѣку и уносятся вдаль, какъ осеннія думы. Это уже грусть, но еще грусть мечтательная, — природа, убаюканная поэзіей своего увяданія.

Настроеніе становится болѣе сложнымъ и острымъ въ цѣломъ рядѣ холстовъ. Художникъ вводитъ насъ въ безмолвное царство одиночества и сожалѣній.

мертвые. И онъ пишетъ этотъ островъ такъ, какъ будто его видѣлъ. Я никогда не забуду мою первую встрѣчу съ ‚Островомъ мертвыхъ‘ въ музеѣ Лейпцига. Передо мною была настоящая вода, подернутая изумрудомъ, настоящіе, обросшіе мохомъ камни; было грозовое небо, которое я наблюдалъ тысячу разъ. Движеніе воды передано такъ живо, словно видишь ея извивы и слышишь легкое шипѣніе прибоя. Но этотъ скалистый замокъ моря — сказка. Въ немъ могутъ дышать только призраки. Вѣщія каменныя глыбы, расположенныя треугольникомъ, кажутся входомъ въ безпредѣльно-глубокую пещеру, гдѣ царитъ не здѣшній мракъ. И мы стоимъ въ недоумѣніи. Художникъ разстроилъ наше обычное представленіе о томъ, что есть и чего нѣтъ; онъ испугалъ насъ сближеніемъ дѣйствительности съ мечтою.

Осенній мотивъ смерти возвращается часто. Беклинъ написалъ даже свой автопортретъ со скелетомъ. Скелетъ играетъ на скрипкѣ, хищно оскаливъ зубы и совсѣмъ близко наклоняется къ художнику, откинувшему голову назадъ, точно онъ внимательно прислушивается къ загробной мелодіи. Мы уже знаемъ — этотъ символическій призывъ смерти особенно громко звучитъ въ мысляхъ Беклина съ наступленіемъ зимы. Тогда природа говоритъ ему о неизбѣжномъ концѣ земного — человѣческихъ радостей, печалей, труда и надеждъ. Осень — неумолимое ‚Шествіе смерти‘.
На краю дороги стоятъ заброшенныя постройки. Тревожно и тяжело несутся надъ ними вихри лиловыхъ тучъ. Кривыя деревья поломаны бурей и покрыты ржавчиной старости. Всюду желтыя пятна съ кровавымъ оттѣнкомъ, тревожныя краски горя и тлѣнія, и среди этого праздника погребальной роскоши, какъ владыка окружающаго запустѣнія и холода, одинокій всадникъ — скелетъ на черной лошади, въ черномъ плащѣ.

Но Беклинъ — не пессимистъ. Разочарованіе художника проходитъ такъ же быстро, какъ ежегодное шествіе осени. Улыбка солнечныхъ дней возвращаетъ ему сознаніе счастья. Съ тою же искренностью, съ какою онъ тревожилъ насъ видѣніями печали, онъ будитъ иллюзіи молодости и любви. До глубокой старости онъ сохранилъ въ себѣ даръ обновляться, или, какъ говоритъ Гете, ‚каждый день рождаться вновь‘. Будучи шестидесятилѣтнимъ старикомъ, онъ пишетъ, послѣ острова смерти, ‚Островъ жизни‘, сказочный край, гдѣ вмѣстѣ цвѣтутъ березы и пальмы, гдѣ вѣчно царитъ восходъ солнца, гдѣ раздаются пѣсни, пляшутъ хороводы нимфъ, и тихо скользятъ надъ водою лебеди, и каждое біеніе природы поетъ любовь.
Много разъ, во всѣ періоды своего художническаго развитія, брался Беклинъ за ту же тему — весна. Онъ не нуждается въ сложной композиціи, чтобы вызвать въ насъ ея эхо. Поляна въ цвѣтахъ, березовая роща, нѣсколько солнечныхъ пятенъ, и среди этой незатѣйливой обстановки — двѣ, три фигуры: то темноглазыя дѣвушки въ итальянскихъ костюмахъ, съ мандолинами въ рукахъ, то купальщицы у зеркальнаго ручья, то влюбленная пара, слѣдящая въ тѣни тополей за пѣнистыми облаками на синемъ небѣ. Таковы всѣ эти картины: «Liebes frühling», «Sieh, es lacht die Au!», «Frühlingshymne» и т. д.

Весна. Только что распустились почки на молодыхъ березахъ. Около нихъ стоитъ полуодѣтая женщина, перебирая струны высокой арфы. Четыре голыхъ мальчугана пріютились къ ней. Двое безмятежно спятъ, обнимая другъ друга, убаюканные дуновеніемъ тепла. На ихъ кудрявыхъ головахъ вѣнки изъ маргаритокъ. Третій мальчикъ сидитъ, поджавъ ноги и раскрывъ глаза съ довѣрчивымъ удивленіемъ, точно онъ въ первый разъ видитъ Божій міръ. Четвертый ползаетъ по лужайкѣ и внимательно что то разглядываетъ на молодой корѣ. Небо

свѣтлое, влажное. Сзади тянутся луга. Видны домики съ плоскими крышами. Едва замѣтной полоской обозначены очертанія дальнихъ холмовъ.

Въ этой картинѣ можно замѣтить много несовершенствъ; не говоря даже о претенціозности красочной гаммы (недостатокъ вообще свойственный Беклину): небрежный рисунокъ, чрезмѣрная незаконченность деталей; искатель ‚красивости' не найдетъ ея въ беклиновской женщинѣ. Но недостатки не портятъ общаго впечатлѣнія. Мы подчиняемся внушенію автора и начинаемъ видѣть сердцемъ больше, чѣмъ глазами. Это не аллегорія пробужденія природы въ миѳологическомъ вкусѣ и не только пейзажъ. Это — пѣснь въ краскахъ, немного грустная, какъ весеннее счастье. Художникъ пробудилъ въ насъ волненіе весны. Мы вспомнили первыя щебетанія птицъ, запахъ сырости и нѣжной травы, пробивающейся сквозь мерзлую почву; мы почувствовали лѣнивый трепетъ обновленной жизни, въ тѣ дни, когда въ воздухѣ точно натянуты незримыя струны, которыя колеблются отъ всякаго дуновенія, и тихіе просторы земли таютъ въ лучахъ юнаго солнца.

. . . . . .

…денный миѳъ

Какое мѣсто занимаютъ въ этихъ сложныхъ, волнующихъ настроеніяхъ живыя существа? Ихъ нельзя отдѣлять отъ окружающей обстановки. Въ другой средѣ они невозможны. Они только часть внутренняго видѣнія художника, завершительные аккорды поэтической мысли. Беклинъ смотритъ на людей, какъ на растенія, и гармонируетъ ихъ съ пейзажемъ. Они не случайные гости природы; они родились вмѣстѣ съ листьями на деревьяхъ, съ облаками, скользящими по небу, и должны исчезнуть вмѣстѣ съ ними. Они только дополняютъ природу, внося въ нее трепетъ сознательности и чувства.

Всего ярче подтверждаютъ это созданныя Беклиномъ волшеб-

ныя существа: его тритоны, наяды, кентавры, сатиры, духи горъ, морей и лѣсовъ. Какъ демонологъ, какъ воплотитель темнаго миѳа, ἐκ νυκτὸς γερῶν, Беклинъ выводитъ ихъ изъ самой глубины эллинскаго хаоса, но онъ оживляетъ миѳъ реализмомъ и юморомъ чисто германскаго характера.

Передъ нами не античныя чудовища, какія мы привыкли видѣть на греческихъ горельефахъ, — искусственныя сочетанія человѣческаго тѣла съ тѣломъ животнаго, но дѣйствительно полулюди, полузвѣри и физически, и духовно. Въ нихъ оба начала такъ крѣпко срослись, что, они правдивы и естественны до иллюзіи. Въ нихъ выражена близость человѣческаго сознанія съ темной душою животнаго. И вмѣстѣ съ тѣмъ будучи вполнѣ конкретными существами съ плотью и кровью, они кажутся намъ олицетвореніями стихій природы.

Эти странныя существа съ рыбьей чешуей, отливающей перламутромъ, опутанныя красными нитями водорослей, таятъ что то могучее, свободное, вѣчное и сладострастное, какъ море, которое ихъ окружаетъ и стонетъ, и смѣется, и грозитъ во время бури. Ихъ движенія, ихъ чешуйчатые извивы скользятъ и нѣжатся, какъ морскія волны. Въ нихъ — поэзія дикости и простора. Вы видите тревогу ихъ борьбы за жизнь, ихъ бѣшеные скачки въ погонѣ за добычей, безстрашныя игры около скалъ, семейныя сцены и роковыя битвы, ихъ нечеловѣческую жестокость и любовь нечеловѣческую.

‚Морская идилія'. На прибрежной скалѣ, обрызганной соленой влагой, полулежитъ наяда. Она вплела жемчужныя раковины въ тяжелыя, черныя кудри и жадно глядитъ на мужа, поймавшаго большого моржа. Тутъ же ползаютъ двое ребятъ. Младшій беззаботно улыбается; но старшій сынъ уже понимаетъ соблазны борьбы и охоты. Въ его глазахъ лихорадочно горитъ любопытство и восхищеніе...

Еще выразительнѣе—‚Тритонъ, любующійся нереидой'. Сколько

нѣги и манящей ласки въ изгибахъ ея отдыхающаго тѣла; въ немъ — какая неукротимая, голодная страсть!
Еще картина: ‚Семья тритоновъ'. Разыгралась буря. Со всѣхъ сторонъ пушистая пѣна обдаетъ брызгами темный гранитъ. Неба не видно изъ-за поднятыхъ волнъ. Самка лежитъ на спинѣ, раскинувъ лапчатыя ноги, и съ улыбкой внимаетъ угрозамъ вѣтра. Самецъ въ порывѣ дикой нѣжности взялъ на руки сына и высоко подбрасываетъ его надъ водой; а тотъ весело кричитъ и смѣется, глядя на отца.

. . . . . .

Юморъ И рядомъ съ этимъ могучимъ и водшебнымъ натурализмомъ — комическій элементъ. Художникъ не только искусно разнообразитъ внѣшній видъ своихъ кентавровъ и козлоногихъ сатировъ, но выражаетъ ихъ психологію со всевозможными переходами отъ страшнаго къ забавному, отъ жестокости къ добродушію, создавая такимъ образомъ особый миѳическій жанръ.
Съ высотъ Олимпа зашла на гористую мѣстность богиня — Діана. Она устала и прилегла отдохнуть на мшистые камни около прохладнаго потока. Ея бѣлое тѣло, прикрытое воздушною туникой, свѣтится на солнцѣ. И вдругъ ее замѣтили два проходящихъ мимо фавна. Безъискусственно-смѣшны лица этихъ ‚добрыхъ малыхъ'-лѣсовиковъ, испуганныхъ неожиданной встрѣчей. На другомъ холстѣ — старый Панъ-рыболовъ, вмѣсто рыбы, выуживаетъ изъ морской глубины хорошенькую наяду и не знаетъ, что ему дѣлать со странной добычей...
Еще комичнѣе всевозможные ‚водяные' Беклина, похожіе то на жирныхъ мюнхеновскихъ пивоваровъ, страдающихъ одышкой, то на ярморочныхъ клоуновъ, которыхъ Нептунъ обратилъ въ своихъ придворныхъ шутовъ. Когда около берега купаются молодыя русалки, играя съ дѣтьми, они осторожно подкрады-

ваются къ нимъ и сладострастно фыркаютъ, любуясь, — толстые вислоухіе уроды съ вытаращенными глазами, уморительные, обиженные судьбою ухаживатели беклиновскаго моря. И на первый взглядъ кажется страннымъ, что авторъ таинственнаго ‚Молчанія въ лѣсу' и ‚Острова мертвыхъ' способенъ на такой добродушный и откровенный юморъ. Но внимательный зритель увидитъ въ этомъ доказательство не только необычной разносторонности Беклина, но также — его духовной близости къ другимъ германскимъ художникамъ.

. . . . . .

Національныя черты

Тяготѣніе къ волшебному и своеобразный юморъ — характерныя черты живописи и пожалуй всего искусства германцевъ. Съ этой стороны геніальный Питеръ Брегель прекрасно выражаетъ духъ своей расы. Мнѣ кажется, въ художественныхъ хранилищахъ всего міра нѣтъ коллекціи картинъ болѣе показательной въ смыслѣ племенной психики, чѣмъ коллекція его картинъ въ Вѣнскомъ музеѣ...
Въ бѣсовскомъ юморѣ Брегеля или Жерома Боша — мистическая глубина расоваго демонизма. Даже у Альбрехта Дюрера, обыкновенно правдиваго до строгости и проникнутаго величавою религіозностью настроенія, есть наклонность къ загробно-причудливымъ композиціямъ и къ забавнымъ мелочамъ. Иногда же Дюреръ является настоящимъ галлюцинатомъ, какъ напримѣръ, въ гравюрахъ на мѣди, иллюстрирующихъ Апокалипсисъ. ‚Пляска смерти' — національный мотивъ германскихъ художниковъ, начиная съ Гольбейна. Альтдорферъ (любимый ученикъ Дюрера) умѣетъ разсказать на шестивершковой досчечкѣ фантастическую поэму съ неподражаемыми комическими подробностями. Въ старой пинакотекѣ Мюнхена есть его маленькая картина, гдѣ передъ цѣпью холмовъ въ пышномъ букетѣ вѣтвистыхъ деревьевъ изображена встрѣча

рыцаря въ латахъ, должно быть, св. Георгія, со странно-смѣшнымъ чудовищемъ пернатымъ и губастымъ, что то вродѣ летучей жабы. Только истинный германецъ можетъ взяться за такую тему и остаться изящнымъ, серьезнымъ и тонкимъ поэтомъ.

Въ Мюнхенѣ есть другая любопытная картина. Въ ней разработана легенда о видѣніи св. Уберта — тема, часто возвращающаяся и у современныхъ романтиковъ Германія. Я не помню автора. Манерой онъ напоминаетъ Іоахима Патинира. По этой картинѣ видно, какъ ярко маленькій художникъ выражаетъ иногда крупную національную особенность... Вечеръ. Небо блѣдное, холодное. О позднемъ часѣ говорятъ таинственно-мглистыя рощи. Надъ ними призрачно и тяжело, большими глыбами камня, громоздится замокъ съ формами почти живыми. На первомъ планѣ раскинулась охота. Въ темномъ кустарникѣ гладко освѣщается голова большого оленя, несущаго между рогами распятіе. Охотники въ смятеніи преклоняются передъ нимъ. Вдали — второстепенные эпизоды: пасутся кони; ловчіе отдыхаютъ на травѣ; по дорогѣ къ замку свѣтлѣютъ длинныя изогнутыя спины гончихъ собакъ. И здѣсь, въ этой старой народной легендѣ, полной священнаго ужаса, также присутствуетъ комическій элементъ...

Еще наблюденіе. Старые нѣмецкіе мастера съ первыхъ же шаговъ ввели пейзажъ въ свои композиціи, подобно родственнымъ имъ голландцамъ. Конечно, пейзажъ не сразу занялъ большое мѣсто; но ужъ онъ значительно менѣе отдаленъ отъ человѣка у старыхъ нѣмцевъ, чѣмъ у современныхъ имъ итальянцевъ, обращавшихъ главное вниманіе на пластику голаго или задрапированнаго тѣла. У итальянцевъ пейзажъ — условная рама, фонъ для картины. Наоборотъ, художники сѣверныхъ школъ, Вольгемутъ, авторъ ‚Жизни Маріи', Дюреръ, Альтдорферъ, такъ же, какъ нидерландцы — Лука Лейденскій Шпригель и другіе, всѣ болѣе или менѣе обладаютъ

интимнымъ чувствомъ природы. Но прежде это чувство проявлялось довольно робко. Потомъ, освободившись отъ традицій религіозной живописи, вдохновеніе сѣвера сдѣлало успѣхи въ любви къ пейзажу. Оно прониклось таинственною близостью природы къ помысламъ человѣка.

Въ лицѣ Людвига Рихтера и Морица фонъ-Швинда возродился германскій романтизмъ. Ожили народныя сказанія, легенды старины; воскресли великаны и хитрые, длиннобородые гномы, золотистокудрыя царевны и рыцари въ желѣзныхъ доспѣхахъ — весь древне-германскій міръ, воспѣтый Гейне въ „Erdgeister". Подъ эпическіе звуки вагнеровскихъ оперъ Швиндъ вмѣстѣ съ цѣлой плеядой художниковъ расписываетъ стѣны сказочныхъ замковъ Людовика Баварскаго. Живопись становится начертательной поэзіей. Чувство природы вновь занимаетъ преобладающее мѣсто. Ненадолго, правда...

. . . . . .

Беклинъ и современники

Въ настоящее время Германія переживаетъ опять эпоху романтизма. Молодые художники отрѣшились безповоротно отъ академическихъ традицій, которыя болѣе живы у нѣмцевъ, чѣмъ гдѣ бы то ни было (Винкельманъ еще не умеръ!). Они извѣрились и въ безличномъ реализмѣ своихъ предшественниковъ. Различіе взглядовъ на искусство не мѣшаетъ всѣмъ имъ подвигаться по одному пути къ освобожденію отъ устарѣлыхъ авторитетовъ, къ развитію новыхъ вкусовъ въ обществѣ. Стремленіе къ неизвѣданнымъ и заманчивымъ химерамъ воображенія стало общераспространеннымъ недугомъ. Уйти дальше отъ жизни, оставаясь живымъ, — вотъ задача современнаго эстетизма.

Здѣсь не мѣсто давать оцѣнку ни этой формулѣ, ни тѣмъ многочисленнымъ художническимъ начинаніямъ, которыя такъ или иначе къ ней сводятся... Арнольдъ Беклинъ, имѣя очень

мало общаго съ молодымъ поколѣніемъ, оказалъ тѣмъ не менѣе громадное вліяніе на современный поворотъ въ нѣмецкомъ искусствѣ. Почти во всѣхъ центрахъ Германіи вы найдете теперь декоративные памятники, украшенія фонтановъ и мостовъ, навѣянные его творчествомъ. Въ городскихъ садахъ съ каждымъ годомъ ростетъ число мраморныхъ кентавровъ, фавновъ и наядъ, какъ будто прямо взятыхъ съ его холстовъ. Также на выставкахъ. Францъ Штукъ, завоевавшій себѣ за послѣднее время громкую извѣстность, пользуется безъ всякаго стѣсненія мотивами беклиновскихъ картинъ, Максъ Клингеръ, Гансъ Тома пишутъ тритоновъ и т. д. Мнѣ лично пришлось въ Мюнхенѣ познакомиться съ нѣсколькими скульпторами изъ молодыхъ *). Всѣ грезятъ Беклиномъ. Мастерскія заставлены начатыми работами миѳологическаго характера. Замысламъ и фантазіямъ нѣтъ конца. Поражаешься тѣмъ, до какой степени даже мелкія издѣлія, цвѣточныя вазы, стѣнные барельефы, рамы заражены духомъ Беклина. Въ скоромъ будущемъ въ Германіи могъ бы создаться особый стиль на этой почвѣ.

Я не стану перечислять ничтожныхъ подражателей. Ихъ произведеніями полны выставочныя окна большихъ магазиновъ. Всякое крупное явленіе въ области искусства неизбѣжно вызываетъ наплывъ мелкихъ дарованій, неудачниковъ, которые стремятся во что бы то ни стало прикрыть свое безсиліе фальшивыми эффектами и надѣятся прослыть оригинальными только потому, что они портятъ взятое ими у другихъ. Мода руководитъ ими, не любовь. Къ сожалѣнію, и въ молодой Германіи конца XIX-го вѣка такихъ представителей не мало. Ихъ то и имѣетъ въ виду нѣмецкій критикъ Нейманъ въ своей замѣчательной книгѣ — ‚Борьба за новое искусство‘: ‚Художникъ чистой воды (ein Künstler aus Kernholz), нашъ

*) Написано въ 1899 году.

смѣлый Беклинъ и эти первые, бархатные, женственные живописцы! Новое поколѣніе, испуганное серьезнымъ значеніемъ натурализма, собственно ввело въ моду Беклина, его, величайшаго сына нашей романтики и ея чувства природы. Волна художественнаго теченія, нахлынувшая съ чужого берега, вызвала современную наклонность къ фантастическому. Но талантъ Беклина коренится въ самой глубинѣ нашей почвы, гдѣ скрыты неисповѣдимые тайники нашихъ расовыхъ особенностей... Нѣсколько лѣтъ назадъ была выставлена Беклиномъ дивно написанная имъ и долгое время остававшаяся въ неизвѣстности картина съ многочисленными фигурами ‚Снятіе съ креста, или плачъ о Христѣ'. Судя по отзывамъ, она не имѣла большого успѣха. Были недостатки въ рисункѣ, замѣтные даже неопытному глазу. Я часто ходилъ смотрѣть на эту картину; мало-по-малу я пересталъ видѣть ея ошибки; за то съ каждымъ разомъ на меня дѣйствовали все сильнѣе сочность глубокихъ красокъ, великолѣпіе одеждъ, выразительность фигуръ и неудержимая мощь душевнаго движенія. Въ этой яркости выраженія, доходящей до преувеличенія, въ тонахъ и поворотахъ дѣйствующихъ лицъ замѣчалось тѣсное родство картины съ нашими древними мастерами. Если бы мы увидѣли ее рядомъ съ ними, то пожалуй, приняли бы за старинное произведеніе. Отъ нея повѣяло бы тѣмъ же властнымъ очарованіемъ, которымъ проникнуты наши старые лѣса и старыя пѣсни. Вотъ гдѣ тайна творчества великихъ художниковъ: можно подумать, что цѣлый народъ творитъ вмѣстѣ съ ними'.

. . . . . .

Снятіе съ креста

Картина, о которой говоритъ Нейманъ, одно изъ лучшихъ произведеній Беклина на религіозную тему. Мнѣ удалось недавно ее увидѣть *). Въ самой композиціи — столько неожи-

---

*) Теперь она въ берлинскомъ музеѣ.

даннаго обаянія, тонкаго психологическаго чутья и, главное, столько новизны, смѣлости въ деталяхъ...

Тѣло только что сняли съ креста. Іосифъ Аримаѳейскій, сѣдой, важный старикъ съ курчавыми волосами, поддерживаетъ голову Учителя, а Никодимъ прикрываетъ Его длиннымъ саваномъ и глядитъ на Него съ выжидающимъ напряженіемъ. Тутъ же стоитъ на колѣняхъ Старушка-Мать въ національномъ еврейскомъ нарядѣ. Она не плачетъ и даже не страдаетъ. Она дошла до того состоянія, когда горе дѣлаетъ равнодушнымъ. Лѣвѣе — Марія Магдалина отвернулась въ сторону, рыдая. Подлѣ нея — кроткій, подавленный грустью Іоаннъ. Въ правомъ углу картины видны распятые разбойники. Одинъ изъ нихъ уже пересталъ жить; но въ глазахъ другого еще тлѣетъ озлобленная мысль. Позади тянется невысокая каменная стѣна; дальше — верхи кипарисовъ и плоскія крыши Іерусалима.

Беклинъ, подчиняясь своей непосредственной оригинальности, усѣялъ всю Голгоѳу пестрыми маргаритками. Эта подробность кажется странной. Цвѣты выросли на томъ мѣстѣ, гдѣ еще недавно толпился народъ, римскіе воины, палачи? гдѣ было пролито столько крови и слезъ? Не требуйте объясненій у художника. Онъ не написалъ ‚Снятіе съ креста‘, чтобы передать ужасы казни. Кто знаетъ, можетъ быть, вся немного наивная поэзія картины таится въ дѣвственныхъ лепесткахъ этихъ маргаритокъ.

. . . . . .

Плачущія Маріи

Образъ умершаго Христа часто тревожилъ воображеніе Беклина. Въ 1868 г. впервые написана имъ ‚Печаль Магдалины‘. Затѣмъ, съ нѣкоторыми варіаціями, картина была повторена въ 1870 и въ 1873 годахъ. ‚Magdalenas Trauer an der Leiche Christi‘ (Базель) и ‚Die büssende Maria Magdalena‘. Наконецъ, въ національной галлереѣ Берлина есть еще большой холстъ

Сергѣй Маковскій

‚Pietà', исполненный въ 1877 году. Впечатлѣніе отъ картины двоится. Внизу — тѣло Христа, лежащее на мраморной доскѣ, залитое блѣднымъ зеленовато-фосфорическимъ свѣтомъ, который переходитъ, сгущаясь, въ мѣдно-синій фонъ. Почти такого же цвѣта покрывало, окутывающее съ головы до ногъ Марію, припавшую на грудь Спасителя. Но когда мы обращаемся отъ этой скорбной группы къ верхней части картины, насъ поражаетъ рѣзкій переходъ и въ краскахъ, и въ настроеніи. Тамъ ярко золотится разверстое небо и толпа ликующихъ ангеловъ въ праздничныхъ ризахъ славословитъ Бога. Художникъ мгновенно переноситъ насъ изъ лунныхъ сумерекъ въ солнечные свѣты, отъ безжизненно-страдальческаго лица Спасителя къ беззаботной улыбкѣ херувимовъ.

. . . . . .

Символическіе триптихи

Въ своихъ религіозныхъ произведеніяхъ Беклинъ болѣе поэтъ, чѣмъ мистикъ. Для него Новый Завѣтъ — художественная сказка, и онъ принимается за нее съ тѣмъ же чувствомъ, съ какимъ пишетъ древне-греческія или средневѣковыя легенды. Есть двѣ большія работы Беклина, одна (въ Базелѣ), изображающая ‚Сказаніе о Дѣвѣ Маріи' (Mariensage), другая (въ музеѣ Бреславля) подъ названіемъ ‚Fertur lux in tenebris'. По построенію — это складни. ‚Сказаніе о Маріи' представлено такъ: въ центрѣ — сидящая на престолѣ Богородица съ Младенцемъ, налѣво — рожденіе Іисуса, направо — ученики, уходящіе отъ гроба Господня. Кромѣ того, наверху помѣщаются маленькія, едва намѣченныя изображенія: Волхвы со звѣздою и Погребеніе Христа. Начало и конецъ христіанской легенды; первая чудесная ночь Рождества, непроницаемо-темная, съ одною яркой путеводной звѣздой, и тревожная ночь смерти, послѣдняя ночь, озаряемая вспышками дальнихъ зарницъ.

Другой триптихъ представляетъ изъ себя символическую декорацію, дополняющую Mariensage, открывая духовный смыслъ Евангелія — ‚Свѣтъ во откровеніе язычниковъ'. Пусть самъ авторъ пояснитъ свой замыселъ. Слѣдующій отрывокъ взятъ изъ письма Беклина къ директору Силезскаго музея Бергу. ‚Моя задача состоитъ въ томъ, чтобы сковать всѣ три картины объединяющею ихъ мыслью, которая была бы притомъ живописна. Однако всѣ три фрески должны быть совершенно различны и производить своеобразное впечатлѣніе, чтобы не быть скучными, какъ тріо флейтъ. Картина налѣво представляетъ ужасъ: темный лѣсъ, алтарь въ крови, смятенный народъ; все, что останется выразить при окончательной разработкѣ, должно вызывать жуткое чувство. На противоположной сторонѣ (триптиха) — радость. Въ обѣ картины надо вложить возможную силу и глубину красокъ. Теперь вопросъ заключается въ средней фрескѣ. Она должна и по внѣшнему виду, и по интимному дѣйствію на зрителя превосходить остальныя, которыя такимъ образомъ будутъ какъ бы ея дополненіемъ. Останется только, послѣ изображенныхъ душевныхъ волненій (ужаса и радости), написать ее такъ, чтобы она возбуждала страхъ въ самомъ зрителѣ... Если выполнить такой замыселъ со всѣмъ богатствомъ свѣта, доступнаго фрескамъ, то я думаю, что при перемѣнномъ взглядѣ съ одной картины на другую интересъ къ нимъ возрастетъ. Тогда не будетъ достаточнымъ увидѣть ихъ однажды; подобно тому, какъ хорошая музыка или поэзія никогда не надоѣдаютъ, такъ и къ нимъ будетъ постоянно тянуть, потому что сильные контрасты трогаютъ душу и долго звучатъ въ ней потомъ'.

. . . . . .

Мнѣ кажется, что эти заключительныя слова относятся ко всему творчеству мастера-поэта. Подобно хорошей музыкѣ

они не могутъ надоѣсть, и къ нимъ постоянно будетъ манить душу — пока на мраморныхъ ступеняхъ около фонтана, въ тѣни лавровыхъ деревьевъ, обвитыхъ плющемъ, будутъ стоять двѣ дѣвушки: одна, бѣлокурая, съ палитрой въ рукѣ, наклоняющаяся надъ водой, чтобы увидѣть свое отраженіе, другая съ вѣнкомъ на черныхъ волосахъ — Поэзія и Живопись, двѣ сестры искусства у одного источника красоты.

1899.



Францъ Штукъ.

Автопортретъ.

Наслѣдство Беклина

Картины Штука могутъ не нравиться. На это много причинъ. Но отъ него нельзя отнять ни выдающагося дарованія, ни рѣзкой самобытности. Передъ нами несомнѣнно — личность, и личность яркая. Передъ нами художникъ, вызвавшій изъ сумрака глубоко-современныхъ чаяній и разочарованій свой міръ живыхъ и сильныхъ образовъ. Несовершенства его произведеній бросаются въ глаза. Ихъ достоинства могутъ вызывать несогласія. Пройти мимо нихъ равнодушно нельзя. Почему то установилось мнѣніе, что Францъ Штукъ — прямой послѣдователь Арнольда Беклина. Это невѣрно. Многое, правда, въ его картинахъ идетъ отъ Беклина, по примѣру котораго и онъ, такъ же, какъ Максъ Клингеръ, Гансъ Тома, Генглеръ, Берманъ и др., воскрешаетъ пантеистическую легенду Греціи, изображая то странныхъ кентавровъ въ чащѣ лѣса (‚Фантастическая охота', ‚Битва кентавровъ', ‚Преслѣдованіе'), то юныхъ сатировъ на цвѣтущемъ лугу (‚Играющіе фавны'), то морскихъ царевенъ съ рыбьими хвостами у скалистыхъ береговъ моря. И все таки главное въ творчествѣ Штука — онъ самъ, Францъ Штукъ, самонадѣянный и жизнерадостный баварецъ, сынъ мельника изъ Теттенвейса, баловень мюнхенскаго ‚Сецессіона', не признающій никакихъ авторитетовъ, кромѣ своего неукротимаго темперамента.

Не темами произведеній, а личностью художника опредѣляется всякое творчество. Достаточно взглянуть на лицо Штука, кра-

сивое, но грубоватое, пышущее здоровьемъ и откровенной энергіей, чтобы понять несходство его душевнаго склада съ душою геніальнаго мечтателя изъ Базеля, написавшаго ‚Островъ мертвыхъ'. Беклинъ — вдумчивый искатель настроеній. Беклинъ — поэтъ, очарованный тайнами жизни и смерти. Штукъ прежде всего пластикъ, поклонникъ тѣлесной красоты. Сказочный вымыселъ большею частью соблазняетъ его лишь какъ условіе для того, чтобы остаться правдивымъ, рисуя столь далекое отъ современной дѣйствительности, отъ нашего царства комфорта и мѣщанства — человѣческое обнаженное тѣло во всемъ могуществѣ колорита, солнца, свободы, страданія, страсти. Напряженная борьба мышцъ, смѣлые ракурсы, игра свѣта и тѣни на мускулистыхъ торсахъ атлетовъ, экспрессія стремительныхъ, судорожныхъ движеній — вотъ въ чемъ онъ мастеръ; здѣсь — его стихія.

Штукъ — прирожденный ‚язычникъ'. Это сразу опредѣлило направленіе его художническаго развитія: научившись владѣть карандашомъ, онъ сталъ рисовать голое тѣло. Но, какъ истинный сынъ своего времени, онъ больше всего боялся обратиться въ подражателя великихъ ‚язычниковъ' Возрожденія, по примѣру не такъ давно процвѣтавшихъ ложно-классиковъ, и, съ другой стороны, онъ сознавалъ безсиліе изящно-чувственныхъ парижанъ, вродѣ Бугро, Эннера или Бодри, прихорашивающихъ раздѣтыхъ натурщицъ. Онъ рѣшительно отвернулся отъ прошлаго и въ поискахъ за новой манерой для новой правды, примкнулъ къ группѣ молодыхъ художниковъ Мюнхена, между которыми тогда царилъ недавно всѣми признанный, уже престарѣлый Беклинъ, опередившій вкусы общества больше чѣмъ на четверть вѣка. Вліяніе Беклина на это поколѣніе конца XIX-го столѣтія было, какъ мы уже видѣли, громадно; отъ него, въ сущности, и начался нѣсколько запоздавшій поворотъ въ искусствѣ Германіи.

Штукъ появился во-время. Молодые нѣмецкіе художники, окончательно извѣрившіеся въ мертвенномъ идеализмѣ ,академической' живописи, передъ которымъ еще продолжала преклоняться ,большая публика', и вмѣстѣ съ тѣмъ искавшіе выхода изъ ,натурализма', ждали смѣлаго вождя. Штукъ имъ сдѣлался. На первой международной выставкѣ въ мюнхенскомъ королевскомъ Glaspalast (1889 г.) появился его ,Стражъ рая' — смѣлая, но не совсѣмъ удачная попытка создать изъ раздѣтаго натурщика Архангела небесъ въ блескѣ небрежно задрапированной наготы, залитой солнечнымъ свѣтомъ. Все же для первой серьезной работы это было хорошо, ново, самостоятельно. До тѣхъ поръ Штукъ пользовался извѣстностью только въ качествѣ карикатуриста на страницахъ Fliegende Blätter и какъ составитель аллегорическихъ рисунковъ. Художнику было двадцать шесть лѣтъ. Онъ получилъ серебряную медаль. Мы видимъ его во главѣ ,Сецессіона'. Онъ избранъ недолго спустя профессоромъ академіи. Съ этого времени начались его непрерывные успѣхи. Первые шаги

На каждомъ поприщѣ бываютъ счастливцы и неудачники. Штукъ, безспорно, принадлежитъ къ первымъ. Судьба ему улыбалась. Его картины какъ то сразу пріобрѣли очень высокую стоимость. Онъ сдѣлался владѣльцемъ великолѣпной виллы, одной изъ достопримѣчательностей Мюнхена. Въ этомъ пріютѣ вдохновеній и фантазій художника, построенномъ и разубранномъ съ прихотливою роскошью по его собственнымъ рисункамъ, онъ осуществилъ въ жизни завѣтную мечту: сліяніе эллинскаго язычества съ изысканнымъ комфортомъ ,новаго стиля'. Мюнхенъ не даромъ считается ,современными Аѳинами'. Подобно греческимъ аристократамъ, Францъ Штукъ, сынъ мельника изъ Теттенвейса, носитъ волоса низко зачесанными на лобъ и любитъ изображать себя въ тогѣ и въ лавровомъ вѣнкѣ. Нѣмецкій критикъ Бирбаумъ справедливо

замѣчаетъ, что жизнь Штука — не самое плохое изъ его художественныхъ произведеній.

. . . . . .

феръ и медузы

На выставкѣ Glaspalast'а въ 1890 году художникъ выставилъ ‚Люцифера'. Съ точки зрѣнія пластики онъ удаченъ, но такъ же, какъ ‚Стражъ рая', и этотъ Стражъ ада, мрачный духъ съ огненнымъ взоромъ и устрашающимъ выраженіемъ лица, — не болѣе, какъ этюдъ нагого тѣла. Онъ не дѣйствуетъ; ему не вѣрится. Въ его свѣтящихся какъ угли глазахъ и согнутыхъ колѣняхъ, въ той напряженной неподвижности, съ какой онъ уставился на зрителя, выступая изъ рамы, — обнаруживается непріятно-рѣзко мысль автора, его желаніе разсказать поэзію демонизма; и потому самой поэзіи не чувствуется. Нѣтъ ея также въ ‚Головѣ медузы' — тема, къ которой художникъ возвращался нѣсколько разъ. Ни въ одно изъ этихъ змѣинокудрыхъ привидѣній съ преувеличенно-расширенными зрачками и полуоткрытымъ ртомъ — несмотря на усиліе выразить ‚блѣдный ужасъ' рокового зла — ему не удалось вдохнуть душу страданія и смерти, отъ которой долженъ вздрогнуть всякій, какъ вздрогнула однажды женщина, увидѣвъ надъ своей постелью мертвую улыбку мучительной, больной, чудовищно-прекрасной ‚Медузы' Леонардо (такъ говоритъ легенда).

. . . . . .

Порокъ ...енности

Въ этихъ картинахъ ярко сказывается основной недостатокъ Штука: онъ хочетъ быть символистомъ, но онъ — сомнительный психологъ и поэтъ неглубокій. Символизмъ его неубѣдителенъ, холоденъ, надуманъ, — можетъ быть, черезчуръ откровененъ или недостаточно простъ. Во всякомъ случаѣ,

нѣтъ въ немъ силы внушенія, безъ которой символъ становится навязчивой аллегоріей. Мало того, желаніе творить въ области ему чуждой часто портитъ даже самое цѣнное въ его произведеніяхъ и вызываетъ въ нихъ тотъ внутренній разладъ, разладъ ‚формы и замысла‘, который недопустимъ въ искусствѣ. Я не хочу сказать, что тема картины должна быть въ полномъ согласіи съ образами, послужившими для ея воплощенія. Нѣтъ, уже потому, что значеніе сюжета всегда второстепенно. Фламандскіе художники писали Мадоннъ, которыхъ легко было встрѣтить на любомъ рынкѣ Брюгге или Гента; изображая страсти Голгоѳы, они заботились о красивой пышности современныхъ имъ костюмовъ и о красочныхъ сочетаніяхъ — несравненно больше, чѣмъ о драматизмѣ того таинственнаго часа, когда въ Іерусалимѣ ‚раздралась по серединѣ завѣса храма‘. За то они и не хотѣли изображать ничего другого. У нихъ замыселъ и не шелъ дальше. Они писали то, что имъ нравилось, не задаваясь никакими философскими и религіозными обобщеніями. И картина являлась сама собою, какъ результатъ непосредственно-эстетическаго созерцанія.

Къ сожалѣнію, мы далеко ушли отъ этого великаго искусства, полнаго вѣры въ себя и въ красоту жизни, — искусства, которое кажется простодушнымъ, но въ сущности очень изысканно, тонко и сознательно. Штукъ (и сколько современныхъ художниковъ!) всѣми способами подчеркиваетъ свое намѣреніе, свою тему; онъ обостряетъ движенія, сгущаетъ краски для того, чтобы сдѣлать наглядной, ощутимой свою мысль, и это удается ему; но мысль, выраженная такимъ образомъ, не отдѣленная отъ автора, не слитая съ образомъ, кажется навязчивой и не чаруетъ высшей правдой красоты. Говоря коротко, Штукъ — одинъ изъ представителей тенденціозности современнаго символизма (не этимъ ли объясняется его громадная популярность въ ‚большой публикѣ‘, несмотря на его достоинства?)

Всякая намѣренность, всѣ тенденціи губительны для творчества. Но у тенденціи гражданской, соціальной или нравственной есть по крайней мѣрѣ оправданіе: она служитъ цѣлямъ ‚благороднымъ‘, хотя и не имѣющимъ ничего общаго съ искусствомъ. Символическая тенденція — недоразумѣніе въ области эстетики. Это замѣчаніе относится, конечно, не только къ живописи. Величайшая опасность символизма въ поэзіи, въ романѣ, въ драмѣ — такое же перерожденіе замысла въ тенденцію, въ навязчивую идейность, стѣсняющую свободу эстетическаго воспріятія. Я рискую сказать дерзость по адресу тончайшаго изъ современныхъ символистовъ, но мнѣ кажется, что этой тенденціозности не избѣгъ даже Матерлинкъ. Герои его drames pour les marionettes иногда, дѣйствительно, похожи на маріонетокъ, за которыхъ авторъ произноситъ красивыя фразы. Въ ‚Intérieur‘ старикъ, пришедшій, чтобы предупредить родителей о несчастіи съ дочерью, говоритъ полчаса о душѣ и тайнѣ, словно любуясь исключительностью своей роли знающаго передъ счастливымъ невѣдѣніемъ тѣхъ, надъ которыми нависло страшное горе. Маякъ вѣры въ ‚Слѣпыхъ‘, смерть, оттачивающая косу, въ ‚Intruse‘ — конечно, слишкомъ откровенныя аллегоріи для того, чтобы быть художественными. Но помимо этихъ отдѣльностей, непріятно выступающихъ на фонѣ вдохновеннаго матерлинковскаго шепота, развѣ во всемъ творчествѣ геніальнаго бельгійца не слишкомъ много разсудочности, желанія объяснить свое пониманіе жизни, авторскаго любованія мистическими безднами?

. . . . . .

…лическія …мпозиціи

Если мы вглядимся въ позднѣйшія произведенія Штука, то, рядомъ съ безспорными достоинствами, замѣтимъ почти на всемъ ту же ‚роковую печать‘ намѣренности. Это обна-

руживается и въ композиціи, и въ рисункѣ, и въ краскахъ. Нитше сказалъ: ‚Все, что золото, не блеститъ; мягкая лучистость присуща благороднѣйшему изъ металловъ'. Вотъ этой ‚мягкой лучистости' не достаетъ картинамъ Штука.

Передъ нами — цѣлая галлерея символическихъ образовъ: Сфинксъ, Сирена, Война, Муки совѣсти, Убійца, Грѣхъ, Сладострастіе и т. д. Преобладающій элементъ въ этихъ композиціяхъ — психологія ужаса: таинственное чудовище, полудѣва-полурысь, сжимаетъ въ когтистыхъ объятіяхъ колѣнопреклоненнаго человѣка, отдающаго жизнь въ блаженной пыткѣ поцѣлуя; безумно-злобныя Эринніи, уродливыя привидѣнія раскаяній, опутанныя змѣями, подстерегаютъ преступника въ узкомъ ущеліи, хищно скаля зубы, и гонятся за нимъ, какъ грозовые вихри, терзая его слабѣющую душу; исполинскіе удавы, пронизывающіе взглядомъ, обвиваются вокругъ обнаженныхъ женщинъ съ чувственными бедрами и алыми губами, — холодные, манящіе и неумолимые какъ соблазны порочныхъ сладострастій.

Змѣи — избранный символъ Штука. Онъ изучилъ въ совершенствѣ сатанинскіе извивы ихъ скользкихъ тѣлъ, отливающихъ стальными блесками, и зловѣщую красоту ихъ маленькихъ головокъ съ пристальными, жестокими глазами. И въ его краскахъ, сильныхъ и странныхъ, въ его образахъ, извращенныхъ и красивыхъ, словно отражается металлическая радужность змѣиной чешуи, острый цинизмъ змѣиной мысли. Много таланта и много дерзости въ этихъ холстахъ; но они не удовлетворяютъ, потому что нѣтъ въ нихъ единства, завершенности — нѣтъ простоты и величія: слишкомъ назойливо чувствуется ‚авторъ', скрывающійся за всѣмъ, что мы видимъ, какъ изобрѣтательный режиссеръ за кулисами. Невольно думается: какая смѣлость рисунка, колорита, какое знаніе анатоміи, какая щедрость воображенія, и сколько тревожнаго, нетонкаго, слишкомъ прозрачнаго ‚da bin ich!'

Высшія достиженія

Будемъ справедливы. Есть исключенія. На нихъ пріятно остановиться. Фигуры Адама и Евы въ картинѣ ‚Потерянный рай‘ полны трагической поэзіи и вылѣплены съ неподражаемымъ мастерствомъ. Да, эти прародители ‚послѣ грѣхопаденія‘ не позируютъ; они правдивы, жизненны и вмѣстѣ съ тѣмъ, какою то стороною своего бытія, идеальны; въ нихъ избытокъ не нашей, стихійной мощи; ихъ хочется видѣть изваянными; имъ положительно тѣсно на холстѣ. И когда мы смотримъ на нихъ, уходящихъ съ потупленными головами отъ грознаго архангела, водрузившаго пламенный мечъ, намъ кажется, что мы идемъ вслѣдъ за ними, изъ міра условныхъ образовъ и призрачной силы въ міръ свободныхъ и могучихъ воплощеній. Въ упомянутой картинѣ ‚Убійца‘ блѣдныя фигуры Эринній около обрывистыхъ скалъ передаютъ необычайно властно настроеніе тайны и ужаса; въ ихъ дряблыхъ, исхудалыхъ, развратныхъ, жадно насторожившихся тѣлахъ, трепещущихъ отъ садическаго сладострастія въ ожиданіи жертвы, есть что то ‚леонардовское‘ по демонизму, указывающее на большую вдохновенность.

Здѣсь, приблизившись къ лучшему въ трудѣ Штука, мы начинаемъ понимать, что его призваніе всего ярче сказывается въ чувствѣ пластики, и его творческія достиженія всего чище тамъ, гдѣ онъ выражаетъ экспрессію тѣла, ритмы животныхъ движеній, великолѣпіе и извращенность плоти. Я не знаю другого современнаго ‚язычника‘, подошедшаго ближе къ ‚плотскимъ безднамъ‘.

Какъ скульпторъ, онъ безупреченъ. Я увидѣлъ впервые его бронзы на Сецессіонѣ 1898 года. То были ‚Сражающаяся амазонка‘ и ‚Танцовщица‘. Онѣ совершенны. Не менѣе прекрасны ‚Атлетъ‘ и ‚Раненый кентавръ‘. Эти небольшія статуэтки — истинныя сокровища искусства: упругая мягкость формъ, изысканный вкусъ въ деталяхъ, нѣжная законченность въ обработкѣ матеріала. Вспоминается Челлини.

На томъ же ,Сецессіонѣ' 1898 года была выставлена большая картина Штука ,Распятіе' (темпера). Она поразила меня больше другихъ. Въ ней все опредѣленно, откровенно, ярко; ни полутоновъ, ни переходовъ въ нѣжныя сумерки цвѣта, никакихъ колебаній рисунка. Краски, напряженныя, жгучія, насыщенныя цвѣтомъ, кажутся еще волшебнѣе отъ необычнаго свѣтового эффекта. Художникъ избралъ моментъ солнечнаго затменія. ,И сдѣлалась тьма по всей землѣ до часа девятаго, и померкло солнце'... Вокругъ Голгоѳы темно; ярко освѣщены только бѣлое, какъ мраморъ, тѣло Спасителя, безпомощно повисшее на крестѣ, и рядомъ бронзовая фигура разбойника, въ судорожной агоніи. Налѣво группа женщинъ и учениковъ точно вылита изъ самоцвѣтныхъ камней. Впереди стоитъ Іоаннъ весь въ черномъ; страдальческая голова Богоматери въ синемъ покрывалѣ покоится на янтарно-желтомъ рукавѣ Маріи Магдалины; за ними Іосифъ въ хитонѣ изъ яркаго кармина, на которомъ выдѣляется его снѣжно-бѣлая борода; дальше — свѣтло-зеленымъ пятномъ рисуется головной уборъ Маріи Клеоповой... Небо дымчатое, лиловое, съ кровавой полосой на горизонтѣ. Внизу, у подножья холма — смутная, сѣрая толпа, въ которой угадывается смятеніе и ужасъ... Недостатковъ не хочется замѣчать. По этой картинѣ видно, какой у художника громадный живописный талантъ. Распятіе

. . . . . .

Штукъ стоялъ на вѣрномъ пути. Онъ понялъ, что ни подражаніе совершенству древнихъ мастеровъ, ни сведеніе творчества къ ,подражанію природѣ' не разрѣшаютъ величайшей, сокровеннѣйшей задачи современнаго искусства, которая заключается въ новомъ соединеніи природы съ личностью художника, въ новомъ сліяніи правды и мечты. Въ отдѣльныхъ случаяхъ, какъ мы видѣли, онъ достигъ цѣли, но онъ не со- Упадокъ

зналъ до конца всей трудности задачи и счелъ себя побѣдителемъ преждевременно.

Мнѣ довелось видѣть нѣсколько работъ Штука за послѣдніе годы (по преимуществу женскія головы и автопортреты). Надо сознаться, что въ нихъ больше внѣшней элегантности, чѣмъ истиннаго вкуса, и часто — больше вычурной стилизаціи, чѣмъ стиля. Рисунокъ сознательно незаконченъ, какъ то повелительно-небреженъ, но не убѣждаетъ намекомъ. Отсюда — впечатлѣніе своеобразной энергіи и въ то же время отталкивающей, притворной рѣзкости: сила становится грубостью, смѣлость переходитъ въ дерзкое и смѣшное самолюбованіе. Притомъ художникъ началъ повторяться, ‚подражать самому себѣ‘ и, повторяясь, искать бьющихъ въ глаза эффектовъ...

Усиліе добиться во что бы то ни стало неожиданнаго впечатлѣнія — невѣрный путь къ достиженію красоты. Красота — предѣлъ творчества; эффектъ — открытіе новой возможности красоты, и часто — открытіе обманчивое. Творить — всегда значитъ создавать новое, необычное; но творчество не погоня за новизной! Чтобы не заслужить упрека въ подражаніи, въ рутинѣ, въ пошлости, художникъ долженъ найти себя, углубить свою личность, воспитать въ себѣ эстетическую совѣсть, и тогда, помимо воли, онъ выскажетъ болѣе то, что онъ одинъ можетъ и долженъ сказать. Развѣ есть важная цѣль у творчества, чѣмъ достиженіе неумышленной, безсознательной оригинальности?

. . . . . .

…я старая …накотека

Эти старыя истины, къ сожалѣнію, забытыя не однимъ Штукомъ въ наше время лихорадочнаго исканія новаго, новаго цѣною прекраснаго, — эти старыя истины вспомнились мнѣ такъ невольно, когда, нѣсколько лѣтъ назадъ, послѣ долгаго блужданія въ ‚Старой Пинакотекѣ‘ Мюнхена, я зашелъ въ находящуюся по близости отъ нея ‚Новую Пинакотеку‘, гдѣ

между прочимъ увидѣлъ нѣкоторыя картины Штука. Странно, онѣ произвели на меня впечатлѣніе чего то до нельзя чуждаго, дряхлаго, уже отжившаго, ненужнаго... Краски пожухли до такой степени, что, напримѣръ, большая часть знаменитаго холста ‚Война' положительно съѣдена непріятной чернотой, какъ плѣсенью. Краски пожухли... и замыселъ испарился. Отъ картины остался одинъ скелетъ, страшный скелетъ творчества, которое не выдержало нѣсколькихъ лѣтъ испытанія. И эта чудовищная, зловѣщая лошадь, шагающая надъ мертвыми тѣлами, показалась мнѣ не символомъ войны, а символомъ той смерти, которая глядѣла на меня изъ затѣйливыхъ рамъ другихъ картинъ Новой Пинакотеки, не всѣхъ, конечно, но многихъ, слишкомъ многихъ... Любая подробность одного изъ нестарѣющихъ холстовъ старика Рубенса или Тиціана въ Старой Пинакотекѣ, кусокъ ли драпировки на плечахъ Нептуна, солнечный ли лучъ, сіяющій вотъ уже около трехсотъ лѣтъ на условной листвѣ миѳологическаго пейзажа, или съ любовью выписанное жемчужное ожерелье на груди бѣлокурой женщины, любая незначительная подробность — болѣе жива, болѣе несомнѣнно прекрасна, чѣмъ весь этотъ почернѣвшій бредъ близкаго намъ и страшно далекаго отъ насъ искусства.

Отчего? Отчего большинство современныхъ картинъ такъ быстро старѣютъ, перенесенныя изъ мастерской художника въ торжественныя залы музея, точно онѣ разсчитаны на жизнь кратковременную, эфемерную? Отчего живопись XIX-го вѣка, несмотря на долгій опытъ столѣтій и всяческія познанія, которыми мы привыкли гордиться, — такъ... недолговѣчна и матеріально, и духовно? Отчего холсты древнихъ мастеровъ продолжаютъ жить вѣками, неувядаемо-юные, всегда новые, всегда любимые, пронизанные свѣтомъ неисчерпаемаго наслажденія и красоты? Отчего?

1903





Максъ Клингеръ.

Офортъ Орлика.

Максъ Клингеръ

An die Schönheit. У берега моря, на цвѣтущемъ лугу, высокія деревья сплелись въ кружевные узоры. Точно грезы пустынной земли, они возносятся къ небу и слушаютъ нѣжные шумы прибоя. Туда, въ ликующій солнечный день, пришелъ Человѣкъ и увидѣлъ, что міръ прекрасенъ. Онъ опустился на колѣни и сталъ молиться, закрывъ лицо руками. И слезы потекли изъ его глазъ, неудержимыя слезы восторга и муки передъ тайной красоты... Тотъ, кто обожалъ природу, кто отдавался всѣми порывами сердца и мысли великимъ чарамъ ея непостижимости — пойметъ, почему этимъ примиряющимъ аккордомъ закончилъ Максъ Клингеръ послѣднюю серію своихъ офортовъ: ‚О смерти‘. Смерть и красота

Смерть...

Никто изъ современныхъ художниковъ не приходилъ къ раздуміямъ о смерти чаще и сосредоточеннѣе Клингера. Никто не викъ глубже въ молчанія потусторонняго рока, стерегущаго ужасъ людей.

Смерть. Она не знаетъ пощады. Она на концѣ всѣхъ дорогъ. Ея неумолимая близость равняетъ всѣ жребія. Счастливыхъ и страдающихъ, мудрыхъ и безумныхъ. Передъ ней одинаково ничтожны: и воинъ, искушаемый призракомъ славы, и владыка въ золотѣ и пурпурѣ, умирающій какъ рабъ у подножія пыш-

наго трона, и матросъ, заброшенный бурей на скалы, и дѣвушка за работой на родномъ полѣ, и ребенокъ въ колыбели, около матери, беззаботно уснувшей на скамьѣ, близъ вечерняго пруда.

Смерть таится вездѣ. У нея тысячи формъ и символовъ. Она подкрадывается къ человѣку, когда онъ меньше всего ожидаетъ и когда усталъ ждать, — безжалостная, нѣмая смерть, то насмѣшливо-злобная, какъ скелетъ въ монашескомъ одѣяніи, то угрюмая, какъ рыцарь въ черныхъ латахъ, то цинично-уродливая, какъ стая вороновъ, врывающихся въ больничные покои, то печально-тихая, какъ бѣлый ангелъ...

И художникъ настаиваетъ на вѣщихъ образахъ — упорно, методически, съ безжалостной утонченностью того, кто не щадитъ другихъ, потому что не щадитъ себя. Эти гравюры о смерти чередуются передъ нами, загадочныя, неотвратимыя, словно видѣнія ‚Меланхоліи‘ Дюрера, читающей на небѣ слово Vanitas, и отъ нихъ идетъ поэзія вкрадчивой грусти и тишины, напоминающая строки Верлэна:

Je suis un berceau
qu'une main balance
au fond d'un caveau,
Silence, silence...

Не значитъ ли это, что смерть опроверженіе жизни? Значитъ ли это, что люди должны предаваться отчаянію въ ожиданіи послѣдняго часа?

Нѣтъ. Надо превозмочь скорбное знаніе о страшномъ, неизбѣжномъ концѣ. Художникъ говоритъ намъ: ‚Страшны формы смерти, но не сама смерть‘. Нѣтъ, потому что есть нѣчто болѣе сильное, чѣмъ правда смерти, — правда красоты.

Красота побѣждаетъ смерть. Въ лучахъ красоты духъ человѣка пріобщается къ вѣчности. Въ красотѣ — его предчувствіе о непостижимой связи земного бытія — слабаго, времен-

наго, случайнаго — съ тѣмъ безначальнымъ и непреходящимъ бытіемъ, которое онъ называетъ: Вселенная.

Такъ раскрывается намъ смыслъ этой молитвы. Та же молитва звучитъ во всемъ творчествѣ Клингера. Вотъ почему отъ большинства его произведеній вѣетъ такимъ строгимъ покоемъ, такой торжественной примиренностью, несмотря на преобладаніе въ нихъ мрачныхъ мелодій.

. . . . . .

Многогранность дарованія

Максъ Клингеръ — натура созерцательная, замкнутая въ себѣ и притомъ глубоко аристократическая. Жизнь этого человѣка — непрерывное горѣніе духа на одинокихъ вершинахъ. Его глаза обращены къ вѣчности. Въ его мастерскую не доносится шумъ мелкихъ и суетныхъ будней. Искусство его отвѣчаетъ только на самыя великія и опасныя слова.
Клингеръ — мыслитель, унаслѣдовавшій не одну печаль и не одну мучительную надежду отъ Шопенгауера и Нитше, — мыслитель, пережившій всѣ нравственныя трагедіи своего вѣка, опускавшійся во всѣ темные колодцы современнаго сознанія и скитавшійся, можетъ быть дольше другихъ, въ забытыхъ странахъ, у могилъ боговъ.
Но прежде всего онъ художникъ, художникъ въ полномъ значеніи слова, съ воображеніемъ отзывчивымъ, съ душою открытой для всѣхъ искушеній красоты.
Многогранность его творческой дѣятельности необычайна. Нѣтъ области искусства, въ которой бы онъ не испробовалъ своихъ силъ. Онъ не только рисовальщикъ, граверъ, живописецъ, скульпторъ, рѣдкій знатокъ обработки метала и драгоцѣнныхъ камней, — онъ также хорошій музыкантъ и писатель (нѣсколько лѣтъ назадъ вышла въ свѣтъ замѣчательная книга его объ искусствѣ, озаглавленная: Malerei und Zeichnung).

Эта способность Клингера чувствовать красоту во всѣхъ ея проявленіяхъ (хотя и не съ одинаковымъ совершенствомъ) — въ краскахъ, въ линіяхъ, въ формахъ, въ звукахъ — сказывается въ его работахъ волнующей сложностью настроеній. Въ извѣстныхъ случаяхъ онъ дѣйствительно достигаетъ ‚слія- нія искусствъ‘. Его разноцвѣтные мраморы настолько же скульптурны, насколько живописны; его картины — философскія поэмы съ пластическимъ содержаніемъ. Но въ этомъ смыслѣ особенно многозначительны офорты.

Значеніе Клингера, какъ графика, очень велико. Въ этой области у него только одинъ соперникъ — Бирдслей. Такъ же, какъ Бирдслей, онъ — истинный enfant du siècle, завороженный тѣнями мистическихъ глубинъ. Но его творчество совершенно противоположно по духу. Бирдслей — жрецъ современной Астарты, кудесникъ демоническаго сладострастья. Клингеръ — мистикъ мысли изъ семьи Дюрера и Гольбейна. Скорбная вдумчивость, созерцательная мечта, драматическій паѳосъ, изрѣдка оттѣненный юморомъ, придаютъ его офортамъ характеръ величавой и строгой поэмы; ихъ демоническая острота таится глубоко и растворяется въ чарахъ пантеизма; ихъ символы всегда воплощаютъ большія мысли и большія чувства, съ которыми надо интимно сродниться, чтобы различить сквозь волшебство внѣшней образности скрытую страсть и признанія душевной муки. Здѣсь — родство Клингера съ музыкой Брамса, которую онъ любитъ и знаетъ наизусть.
Симфоніи Брамса — многозвучные, то замирающіе, то растущіе шопоты, за которыми слышатся сдержанные крики боли и счастья; въ звуковыхъ сумракахъ его аккордовъ — стыдливость самосознанія, не желающаго быть понятымъ слишкомъ ясно.
Эта стыдливость угадывается и въ офортахъ Клингера, часто сумрачныхъ отъ сдержаннаго трагизма.

Они образуютъ отдѣльные циклы, или серіи изъ нѣсколькихъ рисунковъ подъ общимъ заглавіемъ. Какъ музыка Брамса, они оставляютъ впечатлѣніе музыкальныхъ піесъ съ необычайно сложнымъ контрапунктомъ. Все капризно, неожиданно, и въ то же время все закономѣрно. Каждый штрихъ, каждая на первый взглядъ случайная черточка имѣетъ свое значеніе; одна подробность вытекаетъ изъ другой съ необходимой послѣдовательностью; одна страница незамѣтно дополняетъ другую; тема постепенно развѣтвляется, растетъ, становится богаче, убѣдительнѣе, и связующее настроеніе выступаетъ изъ узора свѣтотѣни, рѣзкое и сильное, какъ приказаніе. Офорты

Такихъ серій, за время отъ 1879 до 1898 года тринадцать. Изъ нихъ наиболѣе замѣчательны: ‚Найденная перчатка' (79—80 г.), ‚Ева и будущее' (80 г.), ‚Intermezzi' (79—81 г.), ‚Жизнь' (81—84 г.), ‚Любовь' (79—87 г.), ‚Фантазія Брамса' (94 г.) и двѣ серіи ‚О смерти' (89—98 г.).

Я никогда не забуду восхищенія, внушеннаго мнѣ офортами Клингера, когда я увидѣлъ ихъ впервые, лѣтъ пять тому назадъ, въ мюнхенскомъ Kupferstichkabinet... Меня поразило и очаровало это странное чередованіе реалистической наблюдательности и безумныхъ вымысловъ, это смѣлое сочетаніе греческихъ аллегорій съ мистикой среднихъ вѣковъ, это смѣшеніе романтизма, эллинства и современности! Въ гравюрахъ Клингера сталкиваются всѣ міровоззрѣнія, призраки всѣхъ столѣтій, тревожныя тѣни всѣхъ раздумій и грезъ. Въ нихъ — многострунность новаго Человѣка: противорѣчивыя страданія его мысли, его порывы къ неизвѣстному, его любовь къ тайнамъ, всѣ сомнѣнія его ужаса и сладострастія, всѣ ожиданія его молитвенныхъ часовъ.

Клингеръ создалъ свой графическій стиль, вполнѣ законченный, вполнѣ индивидуальный и необыкновенно характерный для нашей эпохи. Офорты Клингера несомнѣнно останутся.

Масляныя картины

Этого впечатлѣнія не производятъ масляныя картины художника. Ни ‚Судъ Париса‘, ни ‚Распятіе‘, ни ‚Pietà‘, ни въ особенности ‚Христосъ на Олимпѣ‘. Къ нимъ надо привыкнуть, чтобы примириться съ ними. Полюбить ихъ трудно. Всѣ онѣ интересны, значительны даже, но съ точки зрѣнія психологіи автора, а не достигнутой формы. Клингеръ далеко не владѣетъ кистью такъ же свободно, какъ граверной иглой. Его увѣренный и убѣждающій рисунокъ утрачиваетъ свою напряженность, когда ему приходится подчиняться краскамъ. Кромѣ того, Клингеръ не знаетъ тайны большихъ композицій, тайны внѣшняго и внутренняго взаимодѣйствія фигуръ на холстѣ.

Въ его картинахъ мыслитель побѣждаетъ живописца. Все вниманіе обращено на логическую разработку темы. Отъ этого теряетъ непосредственная красота изображеній. Они начинаютъ казаться надуманными, теоретическими, рефлективными. Не чувствуется въ нихъ самостоятельной жизни. Словно они притворяются живыми и многозначительными. Отсюда одинъ шагъ до того непріятнаго маніеризма, который столь распространенъ среди нѣмцевъ.

Когда живописецъ хочетъ слишкомъ многое доказать, то въ концѣ концовъ онъ доказываетъ только то, что для живописи иногда несравненно важнѣе чуткая впечатлительность художника къ природѣ и непосредственная любовь къ ней, чѣмъ глубокомысліе.

Разсудочность мѣшаетъ Клингеру-живописцу, когда онъ бываетъ вынужденъ подойти ближе къ реальной видимости природы, покинувъ міры отвлеченій, когда эта видимость перестаетъ быть средствомъ для его мысли, а дѣлается цѣлью сама по себѣ.

Вся сила офортовъ Клингера именно въ томъ, что они представляютъ изъ себя чистѣйшую кристаллизацію мысли — въ ‚черномъ и бѣломъ‘, — результатъ самоуглубленнаго созерца-

нія, а не чувства природы. Главное, что поражаетъ въ нихъ, волнуетъ, покоряетъ — это выразительность мельчайшихъ подробностей, это философская архитектурность общихъ очертаній, другими словами — то, что я бы назвалъ начертательнымъ контрапунктомъ.
Обратимъ вниманіе на одну деталь. Клингеръ любитъ окружать свои изображенія рамой. При этомъ, рама для него не только необходимый переходъ отъ пустой бѣлой бумаги къ рисунку. Стильныя оправы ему нужны, какъ нужны симфонисту вступленія и финалы для andante или allegro vivace. Онѣ незамѣтно досказываютъ мысль, выдаютъ ее магическимъ намекомъ или общимъ аккордомъ линій.

. . . . . .

Клингеръ хотѣлъ бы достигнуть той же полноты впечатлѣнія и масляными красками, но не въ силахъ. Несмотря на могущество таланта, въ картинахъ онъ обнаруживаетъ тотъ же разладъ, который мы отмѣтили у болѣе молодого его современника, Франца Штука, — разладъ формы и замысла. Пейзажи Клингера часто кажутся искусственными, придуманными (панно въ National-Galerie Берлина); движенія его фигуръ нѣсколько театральны, а иногда просто фальшивы и мертвы, какъ оцѣпенѣніе, встрѣчающееся на фотографическихъ снимкахъ. Христосъ на Олимпѣ
Примѣръ — ‚Христосъ на Олимпѣ‘ (1897 г.). Остановимся на этой картинѣ. Она вызвала множество толковъ. Я видѣлъ ее два раза, сначала на выставкѣ въ Берлинѣ, потомъ въ вѣнской Moderne-Galerie, и не могъ побороть въ себѣ враждебнаго къ ней чувства.
Христосъ на Олимпѣ... Именно отъ Клингера, казалось, можно было ждать откровенія въ такой картинѣ. Еще въ очень молодые годы онъ далъ серію замѣчательныхъ рисун-

ковъ на тему ‚Христосъ‘. Но художникъ обманулъ всѣ ожиданія. На изображенномъ имъ Олимпѣ, въ сущности, нѣтъ ни Христа, ни древнихъ небожителей: натурщики и натурщицы, вооруженные эмблемами греческой миѳологіи, стоятъ въ застывшихъ позахъ вокругъ блѣднаго человѣка въ свѣтлой одеждѣ... И ничего больше. Только потомъ, вглядѣвшись въ картину, начинаешь замѣчать въ ней рядъ мелочей ‚со значеніемъ‘, рядъ символическихъ намѣреній, по которымъ, при извѣстномъ стараніи, можно возстановить общій замыселъ художника. Относительно этихъ намѣреній нѣмецкіе критики написали не мало довѣрчивыхъ комментаріевъ. Къ сожалѣнію, никакими критическими комментаріями не замѣнить той поэзіи, которую авторъ хотѣлъ, но не сумѣлъ выразить. Картина тенденціозна и не гармонична; ее губитъ холодъ надуманныхъ эффектовъ; во всѣхъ деталяхъ видна усталость неудавшихся усилій.

Гораздо проще и убѣдительнѣе другіе холсты Клингера: ‚Распятіе‘, ‚Pietà‘ и (столь противоположная имъ по характеру) небольшая картина ‚Сирена‘, изображающая бѣшеное объятіе мужчины и морской полудѣвы-полурыбы въ зеленыхъ поднятыхъ вѣтромъ волнахъ.

. . . . . .

ональныя черты

Чтобы узнать и полюбить какъ слѣдуетъ человѣка, не достаточно быть благодарнымъ ему за добро, надо еще простить причиненное имъ страданіе. Чтобы полюбить художника, не достаточно убѣдиться въ его достоинствахъ, надо еще увидѣть и понять его недостатки.

У Клингера — качества и недостатки нѣмца. Подобно творчеству Беклина, и его творчество имѣетъ глубокіе корни, корни, уходящіе въ самыя нѣдра германскаго духа.

Германецъ по природѣ своей — умозрителенъ. Онъ такъ же

естественно тяготѣетъ къ отвлеченностямъ и символамъ, какъ французъ или итальянецъ къ художественной конкретности формъ. Оттого въ Германіи такъ много художниковъ-мыслителей и такъ мало мыслителей-художниковъ, — такое отсутствіе эстетическаго вкуса и такое излишество теорій эстетики. То, что я называю недостаткомъ Клингера, разсудочность, есть недостатокъ большинства германскихъ художниковъ. Эта разсудочность легко переходитъ въ своеобразную манерность, въ нѣчто холодное, тяжелое и жеманное. Вотъ источникъ специфически-нѣмецкаго ‚дурного вкуса', съ которымъ такъ страстно боролся Нитше.

Съ другой стороны, той же умозрительности обязано германское творчество многими великими качествами. Воображеніе германца не скользитъ по поверхности явленій, чаруясь ими; оно стремится уйти вглубь, за явленія, и подняться надъ ними; оно становится созерцаніемъ. Германецъ хуже понимаетъ божественную видимость природы, но онъ тоньше чувствуетъ божественность невидимаго въ ней. (Не въ этомъ ли различіе между стилями романскихъ народовъ и готикой?).

. . . . . .

Духъ Сѣвера и современность

Европейское искусство XVII-го и XVIII-го столѣтій, чувственное, мягкое, окрыленное, вышло изъ Италіи и Франціи. Отъ него вѣетъ изяществомъ романскаго ‚язычества'... И вотъ — послѣ довольно долгаго періода неустойчивости и борьбы, послѣ побѣдъ, одержанныхъ искусствомъ надъ ложно-классицизмомъ и ложно-натурализмомъ — оно подчинилось вліянію германской расы. ‚Духомъ Сѣвера' пронизана эстетическая культура современной Европы. То, что еще многіе у насъ наивно говорятъ объ ‚упадкѣ', доказываетъ ничто иное, какъ болѣзненность перехода отъ одного способа видѣть къ другому. Потому то въ Россіи боязнь ‚декадентства' пройдетъ не скоро;

русское общество находилось слишкомъ долго подъ вліяніемъ эстетики итальянцевъ и французовъ.

Новое искусство — помимо разныхъ, въ томъ числѣ и узконаціональныхъ, особенностей у разныхъ народовъ (ибо человѣчество уже начинаетъ жить, на извѣстной глубинѣ самосознанія, общей культурною жизнью) — новое искусство, по характеру своихъ внушеній, по своимъ воздѣйствіямъ на нашу эстетическую совѣсть, близко подходитъ къ готикѣ. Конечно, столѣтія страшно измѣнили идейное содержаніе художественнаго творчества; современная нео-готика не религіозна въ прямомъ смыслѣ. Но мистицизмъ остался прежній. Между мистиками Матерлинкомъ, Дудлэ, Клингеромъ, съ одной стороны, и строителями средневѣковыхъ соборовъ или украшателями средневѣковыхъ библій — тысячи тонкихъ, какъ паутина, и крѣпкихъ, какъ сталь, нитей. Иныя идеи, та же безсознательность. Тотъ же ‚духъ Сѣвера‘, духъ германской расы, духъ фантастическихъ грезъ, смертельнаго ужаса и проникновеннаго идеализма вновь коснулся искусства.

Съ этой точки зрѣнія, Максъ Клингеръ интересенъ, значителенъ не только какъ выразитель своей національности, но также какъ одинъ изъ глубокихъ выразителей всего современнаго намъ искусства. Подобно музыкѣ Вагнера и Брамса, подобно драмамъ Ибсена, подобно пророчествамъ Нитше, лучшее въ творчествѣ Клингера — новая, прочитанная нами страница той таинственной книги, которую пишетъ безсознательность народовъ, претворенная въ сознаніи одинокихъ геніевъ. Къ лучшему въ трудѣ Клингера, кромѣ офортовъ, принадлежатъ и нѣкоторыя скульптуры.

Онъ сдѣлался скульпторомъ сравнительно поздно. Ему было около тридцати лѣтъ (87 г.), когда впервые онъ вылѣпилъ нѣсколько рельефовъ, чтобы заключить ихъ въ раму къ своей картинѣ ‚Судъ Париса‘ (украшать скульптурой рамы картинъ — одна изъ находокъ Клингера). Серьезныя занятія ваяніемъ онъ

началъ только въ 92 — 93 годахъ, послѣ четырехлѣтняго пребыванія въ Италіи, подъ вліяніемъ ,мраморныхъ боговъ и божественныхъ мраморовъ' Рима. Къ тому времени относится созданіе двухъ бюстовъ ,Саломея' и ,Кассандра'. Это, насколько я знаю, въ наши дни одинъ изъ интереснѣйшихъ опытовъ полихроміи въ камнѣ.

Со временемъ онъ все болѣе и болѣе сосредоточивался на ваяніи. Вмѣстѣ съ тѣмъ его творчество сдѣлалось жизнерадостнѣе, гармоничнѣе. Итальянское солнце укрѣпило въ немъ язычника (замѣтимъ, что офортъ ,an die Schönheit' сдѣланъ послѣ Италіи). Въ его мастерской стали обычными гостями атлеты, танцующія и купающіяся дѣвушки изъ бронзы и мрамора; въ его рукахъ выросла, какъ чувственный цвѣтокъ, прекрасная Амфитрита съ золотыми волосами и ему улыбнулась склоненная надъ лебедемъ Леда.

Такъ было приблизительно до конца 90-хъ годовъ. Затѣмъ всѣ помыслы Клингера обратились къ одной цѣли, къ одному величавому образу, — къ образу Бетховена, недвижнаго въ кругу херувимовъ, трепетно внимающихъ его мечтамъ, гдѣ то въ заоблачномъ мірѣ сновъ и неземныхъ пѣсенъ, куда залетаютъ только орлы царственныхъ вдохновеній.

. . . . . .

,Бетховенъ' оконченъ въ 1902 году. Клингеръ выставилъ его въ вѣнскомъ Сецессіонѣ. Эта выставка — событіе исключительное въ жизни современнаго искусства. Она можетъ служить примѣромъ для всѣхъ художниковъ (особенно русскихъ), примѣромъ того, какъ сильна дружная, совмѣстная работа молодыхъ силъ въ борьбѣ съ окружающей пошлостью и застоемъ, когда эту работу воодушевляетъ безкорыстная вѣра въ искусство. ,Бетховенъ'

Передовые вѣнскіе художники (нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ сплотившіеся въ самостоятельное общество) рѣшили отказаться, въ честь Клингера, отъ своей обычной годовой выставки и устроить такую выставку своихъ произведеній, которая явилась бы только достойной оправой для величавой статуи берлинскаго мастера.
Затѣя удалась вполнѣ. Помѣщеніе Сецессіона было отдѣлано заново; и все въ этомъ помѣщеніи, начиная съ размѣровъ и расположенія комнатъ (въ строгомъ, прямолинейномъ стилѣ Ольбриха) и кончая мельчайшей подробностью ихъ убранства, было подчинено одному настроенію: ‚Бетховенъ'... Онъ царилъ нераздѣльно на Вѣнскомъ Сецессіонѣ 1902 года, какъ божество въ свѣтлой часовнѣ, разукрашенной символическими фресками, скульптурными фонтанами, изразцовой мозаикой и самыми прихотливыми сочетаніями золота, чернаго дерева, чеканеной мѣди, перламутра. Каждый художникъ молодого общества внесъ въ дѣло долю своего воображенія и вкуса. Въ общемъ, впечатлѣніе получилось очень изысканное и стройное.
Эта выставка была торжествомъ Клингера. Торжество по заслугамъ. ‚Бетховенъ' останется гордостью начала XX-го вѣка. Передъ нами поистинѣ новое слово на языкѣ пластики. Я говорю не только о выразительной красотѣ самой фигуры; я имѣю также въ виду изумительную технику статуи. Надо понять, съ какимъ благоговѣйнымъ вниманіемъ подобрана эта гамма нѣжноцвѣтныхъ мраморовъ и гранитовъ; надо понять, какъ художественно выисканы очертанія этого кресла, вылитаго изъ темной бронзы и разубраннаго слоновою костью и драгоцѣнными камнями; надо почувствовать, сколько тутъ вложено въ каждую деталь знанія, труда, мысли, вкуса, любви къ формѣ и къ матеріалу, чтобы оцѣнить даръ Клингера.

Да, это большой художникъ. Когда вдумаешься въ ‚Бетховена', тогда ясно, что есть люди, для которыхъ искусство не ‚забава

и роскошь', а великое страданіе, великая любовь и священнодѣйствіе.

Клингеръ — одинъ изъ нихъ, одинъ изъ тѣхъ, которые отдаютъ всю свою душу призракамъ, одинъ изъ тѣхъ, которые умѣютъ молиться тайнамъ Красоты.

1904.

Бенаръ, Мартэнъ, Коттэ

Бенаръ — балованное дитя импрессіонизма, родоначальникомъ котораго считается Манэ. Настоящій живописецъ, волшебникъ-виртуозъ въ царствѣ красокъ. Для него природа, люди, весь міръ — нескончаемая симфонія солнечныхъ лучей и лунныхъ отблесковъ, серебрящагося сумрака, яркихъ вспышекъ золотого огня. И онъ смотритъ на этотъ міръ внимательными, влюбленными глазами знатока, которому нѣтъ дѣла до всего, что не относится къ причудливой игрѣ всепобѣждающаго свѣта.

Въ молодости Бенаръ увлекался композиціей итальянцевъ. Онъ началъ съ подражанія Піетро де ля Франческа изъ Ареццо. ‚Сонъ Константина‘ сразу обратилъ на него вниманіе. Затѣмъ имъ написано множество декоративныхъ панно. Вмѣстѣ съ другими художниками, — между прочимъ Анри Мартэномъ, о которомъ рѣчь впереди, — онъ потрудился надъ украшеніемъ парижской Ратуши. Тамъ — его ‚Правда, распространяющая свѣтъ‘. Въ химической аудиторіи Сорбонны находится другая большая работа Бенара: ‚Жизнь, возрождающаяся изъ Смерти‘, громадное символическое панно. Оно занимаетъ всю стѣну противъ амфитеатра для слушателей, точно волшебный коверъ, сотканый изъ всѣхъ красокъ, которыми пылаетъ таинственная матерія въ стеклянныхъ колбахъ и ретортахъ. Красивое соче-

таніе! Надъ самымъ холоднымъ изъ алтарей науки — какое смѣлое торжество красочнаго бреда!

Самыми замѣчательными считаются фрески Бенара въ парижской Ecole de Pharmacie.

Я укажу еще на алжирскіе пейзажи, одинъ изъ которыхъ находится въ Люксембургскомъ музеѣ, и — на очаровательныя иллюстраціи къ ‚Тысяча и одной ночи' (Салонъ 1902 года). На мой взглядъ эти произведенія художника все же не лучшія. Удивительное мастерство Бенара сказывается въ портретахъ, особенно женскихъ и дѣтскихъ, такихъ яркихъ и веселыхъ, что, глядя на нихъ, невольно улыбаешься.

Быть можетъ, Бенара слѣдуетъ упрекнуть въ затѣйливыхъ небрежностяхъ рисунка, въ чрезмѣрной фееричности красокъ, отъ которой страдаетъ общее согласіе тоновъ. Капризы его кисти способны сбить съ толку самаго сочувственнаго зрителя. За то въ его смѣлыхъ портретахъ никогда не сталкиваешься съ тою слащавою элегантностью, къ которой такъ склонны французы. Въ Парижѣ за послѣднее время развелось множество портретистовъ, усвоившихъ кое-какъ технику эффектныхъ пріемовъ, искусниковъ по части дамскаго туалета, художниковъ-портныхъ въ полномъ значеніи слова. Ихъ женскіе портреты предательски напоминаютъ модныя картинки. (Я знаю только одного безспорнаго поэта женскихъ нарядовъ, умѣющаго одухотворить изысканную роскошь кружевъ, мѣха и шелка. Это — испанецъ Де-ля-Гандара). Бенаръ тоже — любитель тканей, прозрачныхъ газовъ и тяжелаго бархата, но въ немъ поражаетъ главнымъ образомъ (даже въ сравненіи съ портретистами такой силы, какъ Аманъ Жанъ, Сержантъ, Симонъ) непосредственность, впечатлительная жизнерадостность большого ребенка и настоящаго парижанина. Какой свободной шириной и вмѣстѣ съ тѣмъ какой плѣнительной строгостью вѣетъ отъ ‚Портрета жены художника' рядомъ съ приторной красивостью какого нибудь Фламенга или Фэвра!

Сергѣй Маковскій

Изъ художниковъ, стоящихъ, вмѣстѣ съ Бенаромъ, во главѣ монументальной живописи во Франціи, Анри Мартэнъ заслуживаетъ особеннаго вниманія. Онъ ученикъ всѣмъ извѣстнаго Ж.-П. Лорана, прекраснаго рисовальщика, археолога, добросовѣстнаго искателя исторической правды. Его мастерская была хорошей школой для Мартэна. Но молодой художникъ быстро опередилъ учителя. Только его раннія работы отзываются старой академической манерой. Такова картина ‚Паоло и Франческа да Римини', доставившая ему въ 1883 году первую золотую медаль. Художника неудержимо тянуло прочь отъ школьныхъ традицій, на чистый воздухъ, къ широкимъ символическимъ замысламъ и живописнымъ отвлеченностямъ. Въ 1885 году онъ вернулся изъ путешествія по Италіи преобразившимся; сталъ выбиваться на самостоятельный путь. Для передачи напряженности красокъ и, главное, свѣта онъ выработалъ особый пріемъ, состоящій въ разложеніи смѣшанныхъ тоновъ на первичные цвѣта отдѣленіемъ одной краски отъ другой, съ тѣмъ, чтобы соединеніе ихъ въ одинъ тонъ происходило не на холстѣ, а въ глазахъ зрителя. Благодаря этому картины Мартэна вблизи кажутся какъ бы мелкой мозаикой; зато на извѣстномъ разстояніи онѣ свѣтятся. Однако первые опыты художника въ области пуантилизма неудачны. Въ нихъ слишкомъ рѣзко сказывается усиліе техника, не овладѣвшаго еще своимъ открытіемъ. Гигантскій холстъ ‚Присяга Лафайета' (провинціальный музей Тулузы) въ достаточной мѣрѣ скученъ, хотя въ немъ чувствуется уже будущій Мартэнъ. Онъ замѣтно совершенствуется въ трехъ послѣдующихъ произведеніяхъ: ‚Человѣкъ между порокомъ и добродѣтелью', ‚У каждаго своя химера' и ‚Къ безднѣ'. Мартэнъ

Первая изъ этихъ картинъ, помню, поразила меня, какъ откровеніе. Я увидѣлъ ее въ томъ же музеѣ Тулузы... Удивительный свѣтъ — мягкій, струистый, живой. Дымно-лиловое небо. Мутно-бѣлый полный мѣсяцъ. Пустыня. Гористая даль въ

розовомъ озареніи. Налѣво — группа соблазняющихъ женщинъ, направо — бѣлая дѣвушка со сложенными на груди руками. Между ними — нагой человѣкъ съ лицомъ, измученнымъ борьбою совѣсти и страсти. Онъ идетъ за ‚добродѣтелью‘ и не колеблется... И все это — такъ призрачно-реально. Нѣтъ тѣней. Въ облачной нѣжности таютъ сумраки. Все это сонъ — утренній сонъ. И въ легкомъ туманѣ голубыхъ и розовыхъ прозрачностей — мудрость символа.

Не менѣе свѣжи и тонко-поэтичны панно — ‚Данте, Виргилій, Гомеръ и музы‘ (Тулузскій музей) и ‚Безмятежность‘ Люксембургскаго музея.

Выставленный въ Салонѣ 1903 года триптихъ Мартэна завершаетъ собою рядъ декоративныхъ холстовъ, размѣщенныхъ въ общественныхъ зданіяхъ Парижа, Тулузы, Бордо. Этотъ триптихъ — еще небывалое торжество солнечныхъ чаръ и въ то же время символическая разработка темы, которою прежде воспользовался Бенаръ, тоже изобразившій въ одной изъ парижскихъ мэрій ‚Утро, Полдень и Вечеръ жизни‘. Бенаръ болѣе виртуозенъ, чѣмъ Мартэнъ, болѣе изысканно фантастиченъ, за то менѣе вдумчивъ, менѣе простъ и нѣженъ. Благоухающее ‚Утро‘ Бенара цвѣтетъ пышно. Яркіе переливы красокъ горятъ въ листвѣ весенняго сада. И эта цвѣтная гамма, пройдя черезъ полуденный зной, гаснетъ въ сумеркахъ осенняго вечера. Мартэнъ понялъ свою задачу иначе, хотя у него тоже молодость символизируется весной и юной влюбленной парой, зрѣлый возрастъ — рабочимъ іюльскимъ днемъ, а старость — близостью ночи, въ грустную осеннюю пору. Въ триптихѣ Мартэна почти нечувствуется ‚картина‘; тутъ — сама жизнь превратилась въ сказку. Бенаръ чаруетъ воображеніе необычной фееріей. Мартэнъ волнуетъ чувство красотою повседневной правды. Оба они ясновидцы, только — разныхъ міровъ. Мнѣ кажется излишнимъ настаивать на мысли, что символизація не должна непремѣнно служить сказочнымъ вы-

мыслямъ. Каждый реальный образъ можетъ сдѣлаться символомъ, если художникъ увидитъ въ немъ символъ. Портретистъ, не удовлетворенный внѣшнимъ сходствомъ своего портрета, добивается внутренняго сходства: онъ стремится передать физіономію, нравственный, духовный обликъ модели. Онъ можетъ пойти еще дальше — преобразить черты модели, чтобы выявить поэзію невидимой правды.
Крестьянинъ, убирающій сѣно на берегу рѣчки, обсаженной тополями, можетъ быть сфотографированъ на холстѣ и можетъ быть идеализованъ художникомъ до неузнаваемости. Нигдѣ нельзя проводить рѣзкихъ границъ. Отъ реальнаго до волшебнаго — одинъ шагъ.

Триптихъ Мартэна доказываетъ лучше всѣхъ словъ, что самая будничная дѣйствительность годится, какъ тема, для символизаціи. Передъ нами уголокъ деревенской жизни въ разное время дня и года, и вмѣстѣ съ тѣмъ — символъ человѣческой жизни вообще, жизни каждаго. Утро, полдень, вечеръ...
Поэзія — одна. Мѣняются лишь способы выраженія.
Мнѣ думается даже, что, какъ способъ выраженія, дѣйствительность, преображенная художническимъ созерцаніемъ, упрощенная, синтезированная личностью творца, — болѣе вѣрное достояніе нашего искусства, чѣмъ опасныя приключенія въ области исторіи и миѳологіи. Художники послѣдняго періода прошли черезъ эту опасность (многіе ли вышли побѣдителями?) и, повидимому, готовы вернуться къ землѣ, къ жизни, чтобы лучше разсмотрѣть ее сквозь дымъ сновидѣній. Съ этимъ утонченно-реальнымъ символизмомъ встрѣчаешься все чаще на современныхъ выставкахъ. Французы, охотники до изобрѣнія новыхъ терминовъ, придумали даже особое названіе для этого якобы новаго направленія живописи: интимизмъ.

Коттэ Такимъ интимистомъ давно является Шарль Коттэ, вносящій столько мысли и задушевной грусти въ свои бретонскіе пейзажи и бытовыя характеристики. Правда, онъ повторяется. Но я смотрю опять на его ‚Морской трауръ‘ и восхищаюсь... Эти три женскія фигуры въ черномъ — три поколѣнія, три жизни, связанныя одной родиной, однимъ горемъ и общимъ безмолвіемъ. Тоже — утро, полдень, вечеръ, но гдѣ то въ странѣ унылой и дикой, гдѣ всѣ времена года и всѣ возрасты одинаково мрачны.

Коттэ возражали: какое одностороннее пониманіе Бретани! Точно въ Бретанѣ нѣтъ ни праздниковъ, ни веселыхъ танцевъ! Вѣчный трауръ — какая несправедливость! Пусть такъ. Художникъ — не этнографъ. Намъ дороже его пониманіе, чѣмъ разсказы путешественниковъ. Эти черныя застывшія фигуры, сроднившіяся съ безлюдіемъ бретонскихъ береговъ, — жены, матери и дѣти моряковъ, овѣянныя близостью вѣчно-грозящей стихіи, сумрачной пустынностью сѣвернаго океана, — живутъ своею сказочной жизнью и кажутся намъ прообразомъ всего страдающаго, покорнаго року человѣчества въ тупомъ безсиліи передъ природой и смертью...

Кто знаетъ? Можетъ быть именно этому интимному и вмѣстѣ съ тѣмъ философскому творчеству, какъ бы сливающему въ одно теченіе импрессіонизмъ и символизацію, суждено оправдать нетерпѣливыя исканія предъидущаго поколѣнія, такъ легкомысленно названныя ‚упадкомъ‘ тѣми цѣнителями искусства, которые не умѣли или не хотѣли глядѣть впередъ.

1903.

Международная выставка въ Венеціи 1905 г.

Современное искусство въ Венеціи производитъ на путешественника впечатлѣніе совсѣмъ особенное. Послѣ долгихъ скитаній по ея прохладнымъ дворцамъ, теперь пустыннымъ, гдѣ изъ почернѣлыхъ рамъ съ фамильными гербами на васъ смотрятъ портреты патриціевъ въ карминовыхъ мантіяхъ; послѣ многихъ восторговъ передъ несравненными гобеленами въ palazzo Mickieli, передъ фресками Тьеполо въ palazzo Labbia передъ плафонами Веронеза и Тинторетто въ palazzo di Dogi, передъ золотистыми холстами Джіорджіоне, Тиціана, Пальмы старшаго, Карпачіо — въ Академіи, въ дворцахъ Giovanelli и Guerini-Stampalia, въ Santa Maria Formosa и San Giovan Chrisostomo; послѣ нѣжныхъ красочныхъ созвучій далекихъ Венеціанъ, говорящихъ мысли объ эпохѣ великаго стиля, — разглядываешь съ какимъ то изумленнымъ любопытствомъ безчисленные холсты современниковъ на международномъ праздникѣ искусства.

Красота стариннаго ‚города Дожей‘, словно озаренная закатными лучами ‚золотого вѣка‘ живописи, — творчество, гордое сознаніемъ своихъ достиженій и аристократическое въ своей основѣ, и это молодое, демократически-безцеремонное творчество, въ которомъ намѣчаются пути къ новому возрожденію! Захватывающій контрастъ, многозначительное сопоставленіе. Невольно напрашиваются сравненія. Хочется объяснить и разгадать. Хочется уйти отъ своего вѣка и посмотрѣть на него

изъ отдаленій будущаго, когда непогрѣшимое время отдѣлитъ истинное отъ ложнаго, прекрасное отъ забвеннаго.

Но психологія путешествій побѣждаетъ раздуміе. Надо торопиться; надо въ нѣсколько часовъ принять въ свой мозгъ весь этотъ пестрый маскарадъ диссонирующихъ воплощеній. Залы чередуются, утомляя кричащей разностильностью, противорѣчивыми претензіями, дешевыми парадоксами красокъ. И не знаешь, съ чего начать... Глазамъ еще мерещится вода каналовъ — то зеленая, атласно-зыбкая, вся въ серебряныхъ искрахъ отъ лучей высокаго солнца, то дымно-сѣрая, пронизанная пурпуромъ зари, то блестящая и тяжелая, какъ ртуть, въ жемчужныхъ свѣтахъ мѣсяца... Все еще не можешь забыть ни разноцвѣтныхъ мраморовъ, изъѣденныхъ временемъ, вдоль узкихъ набережныхъ съ горбатыми мостами, ни бѣлыхъ ступеней, завершенныхъ готическими pergola, ни высокихъ столбовъ со снующими мимо гондолами, ни обнаженныхъ богинь въ шелковыхъ тканяхъ, бѣлокурыхъ и пышныхъ, улыбающихся мертвой роскоши патриціанскихъ покоевъ...
Но постепенно привыкаешь къ гармоніямъ и диссонансамъ современности.
Здѣсь — въ громадномъ зданіи съ традиціоннымъ іоническимъ фасадомъ, среди аллей ‚городского парка', въ свѣтлыхъ комнатахъ, убранныхъ съ заботливостью не всегда хорошаго вкуса — расположены картины, гравюры, статуи художниковъ отъ всѣхъ концовъ культурнаго міра: изъ Италіи, Франціи, Германіи, Венгріи, Испаніи, Англіи, Голландіи, Бельгіи, Швеціи, Америки и т. д.

. . . . . .

Итальянцы Больше всего конечно итальянцевъ. Они сгруппированы по отдѣльнымъ заламъ, напоминающимъ своими красиво-звуча-

щими названіями славныя имена старыхъ итальянскихъ школъ: sala Veneta, sala Lambarda, sala Toscana, sala Piemontese, sala Emiliana и т. д. Но тщетно было бы искать у представителей этихъ разныхъ залъ признаковъ оригинальной силы. Та же печать подражательности, малодушія, упадка — на всѣхъ картинахъ и скульптурахъ, скучно похожихъ другъ на друга, какъ лица больныхъ однимъ недугомъ. Нѣтъ произведеній ярко выдѣляющихся надъ безнадежнымъ ‚общимъ уровнемъ' — въ этой унылой галлереѣ ‚уголковъ природы' историческихъ и бытовыхъ сценъ, гипсовыхъ аллегорій и красиво-позирующихъ сеньоровъ и сеньоръ въ золотыхъ рамахъ. Лишь изрѣдка утомленное вниманіе останавливается съ благодарностью на живой краскѣ, на красивой подробности. Словомъ, почти такъ же плохо, какъ на нашихъ ‚передвижныхъ' и ‚академическихъ'.

Однако, чтобы не быть слишкомъ строгимъ, отмѣчу изъ болѣе или менѣе интересныхъ холстовъ пейзажъ Battista Constantini ‚Зеленое молчаніе' — нѣжная гармонія въ блѣдно-изумрудномъ тонѣ, пейзажъ ‚Зима' Giuseppe Menato, ‚Гомерическое видѣніе' Augusto Majani и триптихъ Lionello Balestrieri, не лишенный музыкальнаго настроенія, — ‚Шопенъ'. Вотъ, кажется, все, если не считать давно извѣстнаго портрета Уистлера работы Больдини.

За то, какая виртуозность въ подражаніи всѣмъ и всему! Guglielmo Talamini пишетъ по Лембаху; Eugenio de Blaas прямо вышелъ изъ мастерской Каролюса; Andrea Tavernier покорно вспоминаетъ солнце Сегантини; Pieretto Bianco тщетно стремится къ контрастамъ Зулоаги; Alberto Martini довольно успѣшно рисуетъ по Бирдслею; Giuseppe de Sanctis вдохновляется сырыми сумраками Рафаэлли. Въ отдѣлѣ скульптуръ барельефъ Leonardo Bistolfi лучшими деталями обязанъ мускулистымъ грузовщикамъ Менье, статуэтка Andrea Paleni поражаетъ страннымъ сходствомъ съ гипсами Трубецкого.

ичане Не менѣе блѣдны англичане. Изъ пятидесяти участниковъ на выставкѣ, нѣтъ никого, о комъ хотѣлось бы сказать отдѣльно. Англійское изящество, англійская добросовѣстность, англійскій консерватизмъ — и полное отсутствіе творческихъ порывовъ. Вы сразу чувствуете, попадая въ общество этихъ старательныхъ художниковъ, превосходно владѣющихъ карандашомъ и кистью, что передъ вами люди, ограничившіе свое искусство исключительной заботой о ‚безупречности' техники, о солидности предлагаемаго ‚товара', но неспособные даже на талантливыя ошибки. Что касается модныхъ въ Англіи, со времени прерафаэлитовъ, исканій въ области символической мечты, то, судя по картинамъ Arthur Hacker'a, Byam Shaw'a и Waterhouse'a, воображеніемъ англичанъ все еще владѣютъ чувственные призраки Россетти и Бернъ Джонса. Замѣтно также вліяніе Уистлера: ‚Дама въ сѣромъ' Greiffenhagen'a. Въ моей памяти осталось еще три впечатлѣнія: цвѣтъ яркаго малахита въ картинѣ Maxwell Armfield'a ‚Равнодушная', зеленая гамма въ портретѣ John Lavery и мозаичная техника Robinson'a. Всѣ три художника не пожелали примкнуть къ своимъ соотечественникамъ и выставили въ одной изъ международныхъ залъ.

Несравненно лучше у англичанъ страницы blanc et noir. Въ этомъ отношеніи они могутъ соперничать съ голландцами. Гравюры Alfred East'a, Frank Brangwyn'a и Sidney Lee не уступаютъ по силѣ рисунка и тона, офортамъ и акватинтамъ Aarts'a (гротески въ гойевскомъ духѣ) и Graadt van Roggen'a (интимистъ въ рембрандтовской манерѣ). Вотъ у кого слѣдовало бы поучиться нашимъ бѣднымъ ученикамъ профессора Матэ!

. . . . . .

равюры андцевъ Кстати о голландскихъ гравюрахъ. Имъ посвящена цѣлая комната. Онѣ восхищаютъ тонкимъ разнообразіемъ пріемовъ и

отчетливымъ мастерствомъ. Этого торжества штриха и свѣтотѣни положительно не знало древнее искусство, не смотря на такихъ граверовъ, какъ Дюреръ или Мантенья. Кромѣ названныхъ Аартса и ванъ-Рогена, превосходны Nieuwen Kampf, Kramer, van Derksen; Veldheer поражаетъ виртуозностью линій, Jan Toorop — мягкой стильностью своимъ pointes sèches, Dupont — удивительной законченностью (его gravures au burin напоминаютъ гравюры голландца XVI-го вѣка Geldorp Coltzius'a).

. . . . . .

Что сказать о нѣмцахъ? Францъ Штукъ опять выставилъ одну изъ своихъ ‚Сахаретъ'. Двѣ вещицы Лудвига Гертериха — незначительны, такъ же, какъ бронзы Климша и ‚Отдыхающая модель' Фритца фонъ-Уде. Красива по тонамъ темпера Лудвига Дилля и очень хороши темныя литографіи Rudolf Schiestl'я. На этотъ разъ, искусство Германіи представлено гораздо хуже, чѣмъ могло бы быть. Германія

Австрійскіе художники отсутствуютъ, кромѣ нѣсколькихъ, совсѣмъ незамѣтныхъ (въ международныхъ залахъ).

. . . . . .

Отдѣлъ венгровъ смущаетъ, прежде всего, яркимъ безвкусіемъ убранства. Много золота, орнаментовъ, претенціозныхъ мозаикъ — роскоши, не имѣющей ничего общаго съ выставленными холстами, унаслѣдовавшими отъ Мункачи свою жесткую темноту. Венгрія

Декораторы залы, архитекторы Jàmbor и Bàlint, повидимому, хотѣли возсоздать пышный стиль венгерскихъ замковъ XVII-го вѣка. Затѣя совершенно непонятная, въ виду общаго характера картинъ, національныхъ лишь по темамъ, но лишенныхъ

всякой декоративной колоритности: на фонѣ золотыхъ стѣнъ онѣ только кажутся еще чернѣе. Между прочимъ, и здѣсь приходится отмѣтить вліяніе Трубецкого: бронзовыя статуэтки Miklós Ligeti.

. . . . . .

Швеція Гораздо лучше обстоитъ дѣло съ искусствомъ шведовъ. По прежнему понравились мнѣ остроумныя акварели Carl Larsson'a. Цорнъ превосходенъ и въ живописи, и въ гравюрѣ. Его этюды женскаго тѣла въ plain'air сѣверныхъ пейзажей свѣжи и выразительны. Это — честный и здоровый реализмъ, которому прощаешь отсутствіе поэзіи. Зала убрана со вкусомъ архитекторомъ Ferdinand Boberg'омъ, выставившимъ интересную витрину съ серебряными и стеклянными вазами, блюдами и другими издѣліями художественной промышленности.

. . . . . .

Испанія У испанцевъ — Де-ля-Гандара, Зулоага и Англада. Впрочемъ, первые два представлены неудачно. Извѣстный по парижскому салону портретъ Гандары — писателя Jean Lorrain — сталъ, за послѣдніе мѣсяцы, еще суше и темнѣе; его спасаетъ только мастерски нарисованная рука, тонкая, нервная, балованная, безупречная, — настоящая рука эстета и грѣшника.

. . . . . .

Зулоага Зулоага показался мнѣ скучнымъ въ своей грубости и чернымъ. Его ‚Torrero‘ написанъ сажей и грязью. Картина ‚Старые дома въ Гаро‘, съ выходящими на улицу испанками въ мантильяхъ, дополняетъ коллекцію національныхъ типовъ, которыми художникъ, такъ быстро прославленный, покорилъ публику, но не открываетъ ничего новаго въ его талантѣ.

Зато Camarasa Anglada совсѣмъ околдовалъ меня радужными оргіями красокъ. Въ двѣнадцати небольшихъ холстахъ, изображающихъ большею частью современныхъ „прелестницъ“ Парижа, — какая гамма цвѣта: отъ нѣжно-пунцовыхъ, тающихъ тоновъ, отъ смутно-голубѣющихъ воздушностей до пятенъ жгуче-изумрудныхъ, кроваво-алыхъ и торжествующе-черныхъ! Этотъ испанецъ, увидѣвшій въ порочной роскоши Парижа красоту, которую не увидѣлъ никто изъ парижанъ, красоту женскихъ образовъ, извращенныхъ и великолѣпныхъ, какъ фантастическія и ядовитыя растенія тропическихъ странъ, — выражаетъ контрастами и переливами красочныхъ созвучій всѣ соблазны, всю изысканность и весь скрытый трагизмъ современнаго язычества. Бѣлые маки, махровыя розы, жадныя орхидеи, безстыдно-раскрытыя для безплодныхъ ласкъ, цвѣты зла, цвѣты ночи, цвѣты наслажденія распускаются на холстахъ Англады въ золотыхъ знояхъ дня и въ лунныхъ блескахъ электрическаго свѣта, — безбожныя жрицы новаго вѣка, нѣжныя и страшныя, обѣщающія и холодныя; пепельныя блондинки, полураздѣтыя, въ лиловыхъ шелкахъ, съ зелеными глазами и змѣисто-гибкими движеніями; другія, рыжія и черныя, всѣ въ кружевахъ и прозрачныхъ батистахъ, съ насмѣшливымъ и мстящимъ взглядомъ, — и, рядомъ съ ними, пляшущія гитаны изъ Севильи и Гренады, дикія и сладострастныя, въ красныхъ платкахъ и небрежныхъ мантильяхъ, плѣняющія, подъ ритмы кастаньетъ, извивами бронзовыхъ тѣлъ толпу смуглыхъ торреро... Англада

. . . . . .

Прежде чѣмъ перейти къ французскому отдѣлу, конечно, на много лучшему и здѣсь, какъ вездѣ и всегда, мнѣ хочется еще обратить вниманіе на бельгійскаго художника Лаэрманса. Въ двухъ бытовыхъ картинахъ — „Обѣтованная земля“ и „Чело- Бельгія

вѣческая драма‘ онъ обнаруживаетъ большую и независимую силу. Онъ умѣетъ глубоко дѣйствовать замысломъ, не низводя живописи до патетическаго разсказа. Въ его талантѣ есть обаяніе стихійно-національнаго, фламандскаго духа, — что то ‚брегелевское‘ въ фантастическомъ реализмѣ деталей, въ опредѣленности контура и въ качествѣ красокъ. Другіе бельгійцы (ихъ довольно много: Frédéric, Hermans, Georgette, Meunier, Gilsoul и др.) оставляютъ, въ общемъ, недурное впечатлѣніе, но между ними нѣтъ замѣтныхъ. Недавно умершій Константинъ Менье, представленъ двумя бронзами. Жаль, что на выставкѣ не принялъ участія другой скульпторъ Бельгіи, Minne, самый изысканно-нѣжный изъ современныхъ поэтовъ мрамора.

. . . . . .

Франція Наконецъ, мы у старыхъ французскихъ друзей. Многіе холсты — давнишніе знакомые: ‚Lettre d'amour‘ Латуша, ‚Le vieux cheval‘ и ‚Jour de fête en Bretagne‘ Шарля Коттэ, ‚Бульвары‘ Рафаэлли, ‚Le secret‘ Аманъ-Жана, два пейзажа Сизлэ, два женскихъ бюста Ренуара (впрочемъ, мало напоминающихъ его лучшіе холсты), пастель и офорты Бенара (Paul-Albert), портретъ Jacques Blanche'a работы Симона, ‚L'etude du vrai‘ Карьера, два посредственныхъ Монэ, три этюда Анри Мартэна и пейзажи Менара (Emile-René): ‚Странники‘ и ‚Въ чащѣ лѣса‘.

Менаръ Я не знаю пейзажиста, который бы ‚дѣйствовалъ‘ на меня сильнѣе Менара. Поэтъ вечера — онъ вѣдаетъ, какъ никто, тайны закатнаго свода и послѣднихъ озареній, одѣвающихъ природу, передъ отдыхомъ ночи, въ нѣжную роскошь прощальныхъ красокъ. Я не знаю живописца, проникшаго глубже въ выраженіе неба, — постигшаго совершеннѣе архитектуру облаковъ и сказавшаго интимнѣе поэзію засыпающей земли...

Странники. Округлые холмы дремлютъ надъ гладкимъ озеромъ; въ раннемъ сумракѣ небо пунцовѣетъ надъ семьей уснувшихъ людей, здѣсь, на берегу; потомъ оно становится теплымъ, золотистымъ и, лѣвѣе, таетъ въ блѣдно-янтарномъ сіяніи. Вся картина излучаетъ нѣжные свѣты заката, говоря о великой грусти міра. Общій тонъ ея — зеленый, эмалевый, влажный... И затѣмъ мы переходимъ въ ‚Чащу лѣса‘. Это — гамма золотой алости и ярко-изумрудныхъ пятенъ. Узорныя группы деревьевъ выдѣляются надъ маленькимъ, соннымъ прудомъ; по небу фантастическимъ серпомъ протянулась радуга...

. . . . . .

Опять — гондола, тихіе плески каналовъ, тысячи змѣистыхъ отсвѣтовъ и многоцвѣтныхъ отраженій. Шумный храмъ новаго искусства исчезъ, какъ сновидѣніе, за темнозеленой листвой городского парка.
Величавый призракъ минувшихъ столѣтій опять охватываетъ властно и нѣжно.

1905.



Берлинскія выставки 1905 г.

Этимъ лѣтомъ въ Берлинѣ было три выставки. «Столѣтняя» — въ зданіи Національной галлереи, гдѣ были собраны картины нѣмецкихъ художниковъ за періодъ 1775 — 1875 годы; «большая берлинская» — въ память пятидесятилѣтія «Германскаго художественнаго общества», и, наконецъ, — дѣтище нѣмецкаго модернизма «Secession».

Интересующемуся живописью Запада стоило побывать на всѣхъ трехъ. Рѣдкій случай провѣрить свое отношеніе къ «старому» и «новому» искусству нѣмцевъ.

Говоря «старое» искусство, я разумѣю не столько выдающихся художниковъ первой и второй половины прошлаго вѣка, но главнымъ образомъ — плеяду современныхъ подражателей, эпигоновъ, враждующихъ съ реформаторскимъ «сецессіонизмомъ», во главѣ котораго стоитъ Максъ Либерманъ. Никогда еще не доводилось мнѣ видѣть такого громаднаго собранія этихъ «современныхъ» нѣмецкихъ картинъ по старымъ шаблонамъ (около 2.000 холстовъ и рисунковъ!). Никогда еще «оффиціальное» искусство Германіи съ привкусомъ берлинской, чисто-прусацкой манерности, искусство, опирающееся на авторитетъ самого Вильгельма II, этого вѣнценоснаго болтуна, портящаго воздухъ Европы напыщенными фразами и художественнымъ вандализмомъ, — никогда еще эта несносно-приличная, мѣщанская, самодовольная живопись не казалась мнѣ скучнѣе и бездарнѣе. Кошмарность подобной

живописи ощущаешь съ особенной силой, переходя отъ современнаго отдѣла «берлинской» выставки, отъ картинъ Энгеля, Гохгауза, Гайссера, Смита, Бекера, Бара, Сеегера, Агтэ (я называю наудачу), — къ ея ретроспективному отдѣлу, гдѣ читаешь имена Менцеля, Лейбля, Беклина, Амберга, Бухгольца, Діеца... и отсюда — въ залы «Столѣтней».

. . . . . .

Выставка 100 лѣтъ.

Одинъ Менцель чего стоитъ! Нельзя достаточно налюбоваться его «Даніиломъ Ходовіеки». Удивительно. Свѣжесть и богатство тоновъ, ширина кисти, безупречная строгость рисунка — все поражаетъ въ этомъ историческомъ портретѣ, написанномъ полвѣка назадъ, но сохранившемъ до нашихъ дней прелесть откровенія. Рядомъ съ нимъ какими черными, мертвыми, ненужными кажутся недавніе кумиры, вродѣ Ленбаха, Макарта, Кнауса и т. д.

Да, Адольфъ Менцель, Лейбль, Трюбнеръ, Марэ, Беклинъ! Вотъ истинные преемники древняго германскаго ренессанса и поистинѣ геніальные предтечи лучшихъ современныхъ поисковъ. До нихъ живописцы Германіи не писали, а повѣствовали и раскрашивали. Живопись не представлялась имъ цѣлью, а только средствомъ для разсказа, вдохновляемаго безкровнымъ романтизмомъ или еще болѣе безкровной ложно-классической «винкельмановщиной». Они первые, послѣ многихъ поколѣній, не знавшихъ волшебства краски, поняли, что главная красота картины — въ ея тонѣ, въ таинственной жизни колорита, т. е. въ томъ впечатлѣніи, какое даетъ взаимодѣйствіе цвѣтовъ, обращаясь въ гармонію. Этимъ постиженіемъ красочныхъ чаръ меня особенно увлекъ Гансъ Марэ, непризнанный современникъ Беклина. Его смуглыя гармоніи великолѣпны, какъ камни, мерцающіе радужно и неясно. Въ нихъ сила упорно-одинокаго и благоговѣйнаго созерцанія,

Сергѣй Маковскій

чуждаго всякой тривіальности, всякой надуманности и фальши. Краски, свѣтящіяся сквозь какіе то темные дымы; природа, переходящая въ символы недоговоренной печали; могучесть тона, безъ яркости и контрастовъ. Въ этой живописи — что то дѣйствительно примитивное, выросшее изъ невѣдомыхъ сумраковъ духа.

. . . . . .

И рядомъ — Лейбль съ его колоритомъ, такимъ явнымъ и близкимъ землѣ, съ его педантичнымъ реализмомъ и, въ то же время, съ этой неуловимой музыкальностью настроенія и композиціи, которая превращаетъ мгновенную правду жизни въ красоту внѣвременнаго бытія. Выписывая всѣ мельчайшія детали съ точностью древнихъ голландцевъ, Лейбль, подобно имъ, не перестаетъ видѣть общее въ картинѣ; онъ достигаетъ аккорда не внѣшнимъ пріемомъ, но глубоко-интимнымъ переживаніемъ той страницы жизни, которую изображаетъ. Дальше — портреты Вильгельма Трюбнера. Живопись мягкая и вкрадчивая, съ бархатными переливами свѣтотѣни. Головы живыя, мастерски вылѣпленныя въ краскахъ, какъ будто влажныхъ и пронизанныхъ воздухомъ, — это конечно лучшее изъ того, что создалъ Трюбнеръ... Оффиціальное искусство

Что сказать о Сецессіонѣ? Несмотря на все мое сочувствіе молодымъ исканіямъ современнаго художественнаго революціонизма, я не могъ полюбить ни одного изъ берлинскихъ новаторовъ, выступившихъ въ нынѣшнемъ году. Я невольно искалъ оправданія, вглядываясь въ ихъ пестрые, безумно-мятежные холсты, и часто находилъ его. Но оправдывать уже значитъ — втайнѣ порицать. Я искалъ самостоятельности и видѣлъ подражаніе французскимъ импрессіонистамъ. Я искалъ красоты и смѣлости, и наталкивался на произволъ. Самъ Максъ Сецессіонъ

Либерманъ ушелъ въ какую то болѣзненно-рѣзкую, холодную и черную манеру. Гансъ Тома мелокъ. Коринтъ и Слефогтъ тщетно копируютъ модныхъ парижанъ. Штукъ окончательно сбился на путь грубой претенціозности и утратилъ всѣ качества своихъ лунныхъ красокъ. Лейстиковъ разсказываетъ все тѣ же зеленыя сказки. Бронзовая купальщица Макса Клингера такъ незначительна послѣ «Бетховена». Болѣе другихъ понравились мнѣ два миѳологическихъ жанра Лудвига фонъ Гофмана...

1905.



Выставка французскихъ графиковъ

Это — миніатюрная выставка, въ помѣщеніи вѣнскаго художественнаго магазина Miethke на Dorotheangasse. Съ перваго взгляда вы знаете, что находитесь въ избранномъ кружкѣ художниковъ: все — тонкіе знатоки и изощрители рисунка, стилисты и психологи, смѣлые фантасты и безпощадные наблюдатели, — умѣющіе быть и веселыми, и глубокими, вкусившіе отъ древа всѣхъ познаній ‚сыны вѣка‘. На языкѣ графики, ихъ дерзость, ихъ юморъ и лихорадочные бреды выявляются съ особенной силой, внѣ условностей ремесла и школьнаго воспитанія. И каждый изъ нихъ, радуясь своей свободѣ, въ самомъ свободномъ изъ искусствъ, выражаетъ иглой, послушной мимолетнымъ капризамъ, то, что нельзя сказать кистью на холстѣ.

Сегинъ

Очень красивы многочисленные офорты и акватинты A. Séguin, особенно — мелкіе, для книжныхъ заставокъ, отпечатанные дымчато-нѣжными красками: туманные силуэты и группы, очертанія полувидимыхъ грезъ. Интересны также пейзажи, вырѣзанные нервнымъ, обдуманно-эскизнымъ штрихомъ; на нѣкоторыхъ замѣтно вліяніе японскихъ какемонъ.

Дени

Восхитительны цвѣтныя литографіи Maurice Denis: ‚Femmes saintes‘ и ‚Le bénédicite‘, одна — въ тонахъ мглисто-голубыхъ и зеленыхъ, другая — гармонія палевыхъ и смутно-лиловыхъ

тоновъ. Отъ нихъ идетъ поэзія тихихъ мистическихъ прозрѣній. Безплотныя фигуры сидятъ и движутся въ сумракѣ безъ тѣней, готовыя исчезнуть отъ грубыхъ прикосновеній жизни — словно на этихъ квадратныхъ листкахъ бумаги отражаются призраки иного міра, совершающіе обряды.

Ропсъ Рѣжущимъ диссонансомъ, рядомъ съ благоговѣйной созерцательностью Дени, кажется ‚Распятіе' Ропса — циничное, кощунственное видѣніе, выдающее по истинѣ сатанинскую изобрѣтательность автора. Распятый Христосъ смѣется; изъ Его ранъ густымъ потокомъ льется кровь на простертую у подножія креста Магдалину... Ни одному отшельнику, въ минуты острыхъ искушеній, не мерещился образъ болѣе богохульный!

Рэдонъ Ропсъ создалъ школу. Во главѣ ея теперь — Odilon Redon. На его языкѣ столько словъ, недоступныхъ обыкновеннымъ смертнымъ, что часто не знаешь, смѣется ли онъ надъ зрителемъ или священнодѣйствуетъ. У него темная, извилистая душа, ревниво оберегаемая отъ любопытства прохожихъ чудовищными тѣнями бредныхъ навожденій. Изъ мраковъ человѣческой подсознательности онъ вызываетъ толпу низшихъ существъ, звѣроподобныхъ духовъ, кошмарныхъ уродовъ, пугающихъ нашъ разумъ и нашу совѣсть, какъ таинственныя прикосновенія и стуки на спиритическихъ сеансахъ...

des larves si hideuses...

Отъ близости этихъ призраковъ видимый міръ странно преображается. Очертанія предметовъ становятся загадочными; невозможныя формы прорываютъ тонкую скорлупу обычныхъ реальностей; страшныя подобія жизни возникаютъ изъ нѣдръ бытія, для того, чтобы издѣваться надъ невѣдѣніемъ людей; божественную гармонію природы нарушаетъ торжествующее беззаконіе бреда.

Серія рисунковъ Рэдона ‚La maison hantée' — хорошій образчикъ этой черной магіи. Но еще выразительнѣе маленькій офортъ: ‚Gloire crapule'. На ярко-черномъ фонѣ выступаетъ человѣческая голова въ профиль, съ глазами, опущенными на неясно-лучистую поверхность — можетъ быть, зеркало, отражающее далекое сіяніе. Напротивъ, въ лѣвомъ углу, изображенъ другой профиль, маленькая маска съ дьявольской усмѣшкой и злымъ взглядомъ. Эти блѣдные профили другъ противъ друга, передъ зеркаломъ, — мистическія личины раздвоеннаго сознанія, символъ отрицающаго себя одиночества, злорадный діалогъ двухъ безмолвныхъ призраковъ, рожденныхъ отъ лучей ‚нечистой славы'.

Гравюры F. Valloton возвращаютъ насъ къ обыденностямъ и комизмамъ жизни. Но и въ нихъ видѣнъ интеллектуальный демонизмъ вѣка. Рисуя жанровыя сценки съ неподражаемымъ остроуміемъ и наблюдательностью — школьниковъ, смѣющихся надъ прохожимъ, пышную нарядницу, входящую въ карету, дѣтей играющихъ въ саду и т. д. — Валлотонъ, унаслѣдовавшій многое отъ великаго Бирдслея, передаетъ штрихомъ, безукоризненно-точнымъ и обдуманнымъ, не только живописныя уродства улицы, но интимную чудовищность современности. Изъ выставленныхъ гравюръ особенно понравились мнѣ Les petites filles, Le 1 Janvier, La sortie. Валлотонъ

Къ Валлотону примыкаютъ, менѣе тонко художественные и неожиданные, карикатуристы: H. G. Jbels, изображающій типы парижскихъ cafés-concerts съ мѣткостью довольно-таки однообразной, и Toulouse-Lautreque, яркій и сильный, но на этотъ разъ представленный не совсѣмъ удачно; его жестокія grotesques на прошедшихъ салонахъ были несравненно интереснѣе выставленныхъ здѣсь (хотя и между ними — два-три листа заслуживаютъ серьезнаго вниманія). Ибель, Лотрекъ

...иллар, Виллет.

Остается только упомянуть о другихъ участникахъ: E. Vuillard, (красивыя пятна — въ цвѣтной литографіи ‚Promenade'), ‚Renoir (набросокъ, этюдъ двухъ женщинъ), E. Blanche (незначительный рисунокъ), Maurice Dumont (новый способъ выдавливанія силуэтовъ) и A. Willette (акватинты и pointes sèches непріятно ‚сладкой' манерой).

...мѣщеніе Митке

Наконецъ — нѣсколько словъ о самомъ помѣщеніи Митке. Это довольно большая квадратная комната (къ ней примыкаетъ другая поменьше) съ подвижными низкими щитами, дающими возможность перегораживать ее на части, — съ бѣлыми стѣнами, кое-гдѣ оттѣненными шахматнымъ орнаментомъ, и стекляннымъ потолкомъ. Свѣтло, уютно, изысканно-просто. Ничто не отвлекаетъ вниманія посѣтителя и не рѣжетъ глазъ нецѣлесообразностью. Здѣсь, въ этой маленькой, скромной часовнѣ искусства, еще плохо знакомой ‚большой публикѣ', чувствуешь любовь къ дѣлу, культурность и умъ передовыхъ вѣнскихъ художниковъ, работающихъ, съ исключительной для художниковъ заботливостью, надъ задачами выставочной техники. Здѣсь, послѣ утомительныхъ блужданій по безконечнымъ салонамъ и сецессіонамъ, дышится легко и свободно.

1905.

Мы еще мало знаемъ о вліяніяхъ расовой психики на искусство народовъ. Но этотъ вопросъ обойти нельзя, мысля о японскомъ творчествѣ. Ни одинъ народъ не выявилъ яснѣе искусствомъ своимъ духа расы. Потому такъ невольно сопоставленіе: мы говоримъ — японское искусство и наше искусство, независимо отъ характера и степени дарованія того или другого мастера на европейскомъ материкѣ и въ далекой странѣ Хокусая. Чаруясь какемонами японцевъ, мы особенно чувствуемъ, что любимъ ихъ не такъ, какъ произведенія Тиціана, Веласкеза, Рембрандта, — что вдохновенность Моронобу, Шіуншо, Митсуки, Утамаро — иная, чѣмъ вдохновеніе родныхъ намъ творцовъ.

Въ чемъ же таится различіе? Какъ опредѣлить его свойство? Пусть наивные цѣнители спорятъ о томъ, которое изъ искусствъ значительнѣе, «выше». Пусть краснорѣчиво доказываютъ, что японцамъ «далёко до вершинъ европейской живописи». Что выше и что ниже? Дѣтскій лепетъ непосвященныхъ.

Нитше возвѣстилъ: наша трагедія «родилась отъ духа музыки». За нимъ можно сказать: отъ духа музыки — все европейское искусство. Народы бѣлой расы научились слышать раньше, чѣмъ увидѣли. Слѣпые — они пѣли пѣсни. Глаза еще оставались закрытыми, но душа уже была исполнена звуками. Первобытный оргіазмъ воплотился въ зримые образы черезъ

слуховое творчество. Трагедія и лирика выразила его ритмами словъ; архитектура, ваяніе, живопись — ритмами формъ, линій, красокъ. Все европейское искусство просвѣчиваетъ музыкальной основой. Къ оргійнымъ хорамъ возвращаютъ мраморы Родэна; образы Тиціана и Пювиса — обращенные въ мелодіи красочныхъ постиженій звоны арфъ.

Европейское искусство — пѣніе. И, можетъ быть, вся духовная культура бѣлой расы тоже пѣніе. Вотъ почему высшіе ея выразители — поэты и композиторы. И въ этомъ глубина нашего творчества. И въ этомъ его бездонность: соблазны философскихъ и моральныхъ опьяненій, искушенія святости и демонизма, порывы къ надземному свѣту и неземному мраку. И въ этомъ его совершенство — совершенство аполлоновской гармоніи. И въ этомъ его мистика.

Искусство японцевъ — творчество зрительное. Оно идетъ отъ зоркости, отъ любви и мудрости глаза... Такъ представляется мнѣ психическое отличіе народовъ желтой расы. У нихъ душа замкнутая, тихая, стремящаяся къ выявленіямъ, намъ едва постижимымъ. Гіероглифы, знакъ, начертанный символъ — такъ же неразлученъ съ нею, какъ неотдѣлима глубина звука, ритма отъ души бѣлаго человѣка. Отсюда у японцевъ поражающая вѣрность рисунка, убѣдительная точность контура, влюбленность во всѣ детали и всѣ мгновенности видимаго міра, изысканность красочныхъ пятенъ, культъ выразительныхъ намековъ, примиряющихъ неизбѣжное съ фантастическимъ. Отсюда ихъ знаніе природы и одинаковое восхищеніе всѣми царствами ея: цвѣты, камни, звѣри, облака, люди — одна непрерывная радость для глаза, одинъ волшебно-прозрачный узоръ. Отсюда также чуждость для японцевъ «идеальной» красоты и симметріи, прославленныхъ эллинами, и ихъ странно-недоразвитое музыкальное чутье.

Японская трагедія не родилась отъ духа музыки. Она больше для глазъ, чѣмъ для слуха. Кто видѣлъ искусство Садо-Якки,

тотъ пойметъ меня. Нашему европейскому уху кажутся однообразными, бѣдными интонаціи голоса; сердцу говоритъ мало рѣзкій паѳосъ драматическихъ положеній. За то, какая роскошь стиля и цвѣта, какая сказочная феерія движенія, какая живопись въ этомъ національномъ театрѣ! Герои и героини похожи на райскихъ пестрокрылыхъ птицъ, трепещущихъ въ туманѣ фосфорическихъ озареній; складки шелковыхъ узорныхъ тканей колеблются, какъ радужныя волны отъ нездѣшняго вѣтра; въ непрерывной смѣнѣ красокъ и очертаній открывается таинство. Вы не понимаете о чемъ говорятъ актеры, почему плачутъ и за что грозятъ. Но и не надо понимать, не надо слышать. Вы видите.

Можно ли сказать послѣ этого, что японское искусство а-мистично, раціонально, позитивно, — что оно ограничивается удивительной реалистической наблюдательностью и непогрѣшимостью стильныхъ упрощеній, переходящихъ слишкомъ часто въ бездушное ремесло? Нѣтъ. Въ творчествѣ японцевъ, чуждомъ нашего глубиннаго мистицизма и вытекающаго изъ него тяготенія къ умозрительной и моральной символикѣ, своя плоскостная мистика; оргіазмъ зрѣнія. Двумя измѣреніями своими какъ бы совпадая съ нашимъ искусствомъ, оно лишено третьяго измѣренія. Но это не недостатокъ. Отсутствіе этого третьяго измѣренія само по себѣ создаетъ свойства плѣнительно-таинственныя своей несоизмѣримостью съ красотой, привычной нашимъ эстетическимъ эмоціямъ. Новый міръ, новые законы, новая безконечность.

Менѣе индивидуальной, чѣмъ европейская живопись, представляется намъ живопись какемонъ — но не потому ли, что мы не умѣемъ за общимъ почувствовать отдѣльное въ этомъ искусствѣ съ черезчуръ иными, не нашими точками отправленія? Можетъ быть, когда нибудь сумѣемъ. И тогда рисунки Сукенобу и Хокусая покажутся намъ такими же глубоко-индивидуальными, какъ рисунки Леонарда и Дюрера.

Общность расовыхъ чертъ даетъ иллюзію однообразія, коллективизма. Но настанетъ время, когда критическій анализъ проникнетъ за потаенные рубежи художническаго созиданія, и область прекраснаго расширится еще... Въ извивахъ стильной линіи, въ нѣжныхъ переливахъ цвѣта мы прослѣдимъ усиліе одинокихъ раздумій, восторгъ и муку творящаго ‚я'.

Искусство японцевъ — магія зрительныхъ постиженій. Потому оно такъ чисто, такъ дѣвственно-живописно, и потому европейскій живописецъ можетъ безнаказанно стремиться къ нему. Примѣръ — современный импрессіонизмъ, столь многимъ обязанный японцамъ: Манэ. Наоборотъ, приближеніе къ европейскому творчеству должно быть губительно для японцевъ. «Третіе измѣреніе» нарушаетъ чары плоскостной мистики. Остаются только внѣшніе признаки, магія меркнетъ: вмѣсто выраженія — гримаса, манера — вмѣсто стиля. И это мы наблюдаемъ.

Но къ старому возврата нѣтъ. Древняя Японія умерла навѣки. Возродится ли ея искусство въ формахъ новыхъ, но такихъ же прекрасныхъ, такихъ же родныхъ національному духу? Будетъ ли еще невѣдомый разсвѣтъ?

1905.

Джованни Сегантини (въ Берлинскомъ музеѣ)

Если правда, что художникъ беретъ у природы красоту своихъ картинъ, — не меньшая правда и то, что большой художникъ дѣлаетъ природу прекраснѣе, создавая свои картины. Заблуждаются люди толпы, когда думаютъ, что красота міра — достояніе каждаго. Сказки свѣта и красокъ, которыя мы называемъ красотою міра, долженъ разсказать художникъ для того, чтобы могли любоваться всѣ.

Сто разъ былъ правъ Уайльдъ, сказавшій, что Тэрнеръ „создалъ туманы Лондона".

Послѣ картинъ Сегантини швейцарскія высоты стали другими. Ихъ преобразила его мечта. Его одинокая грусть и восторгъ его одиночества.

Горы открыли свои тайны. Горы сдѣлались прекраснѣе, и — ярче надъ ними небо полдня, и таинственнѣй сумракъ. Новой тишиной околдовались долины съ бѣлыми стадами овецъ на зеленыхъ пажитяхъ. Новыми отливами замерцали глетчеры, отражаясь въ водахъ маленькихъ синихъ озеръ. Солнце окрасило новыми блесками зубчатыя глыбы скалъ. Въ розовыхъ туманахъ утра, когда звучатъ первыя пѣсни пастуховъ надъ обрывами, выплыли страннымъ узоромъ лиловыя цѣпи горныхъ кряжей, и вечеромъ, когда слышны звоны далекихъ сельскихъ церквей, вознеслись къ небу, какъ облачныя башни, уступы вѣчныхъ вершинъ.

Въ очарованное море камня, мглы и снѣга превратились пустынныя нагорія Альпъ!

Во всей исторіи искусства я не знаю другого ‚творца природы' такой вдохновенной силы. Правда, природа Сегантини — только уголокъ міра. Въ теченіе своей недолгой трудовой жизни онъ почти не спускался съ любимыхъ высотъ Швейцаріи, около Бріанцы, гдѣ еще мальчикомъ пасъ стада. Но въ этомъ уголкѣ онъ угадалъ красоту и поэзію, которыя озарили все наше представленіе о мірѣ.

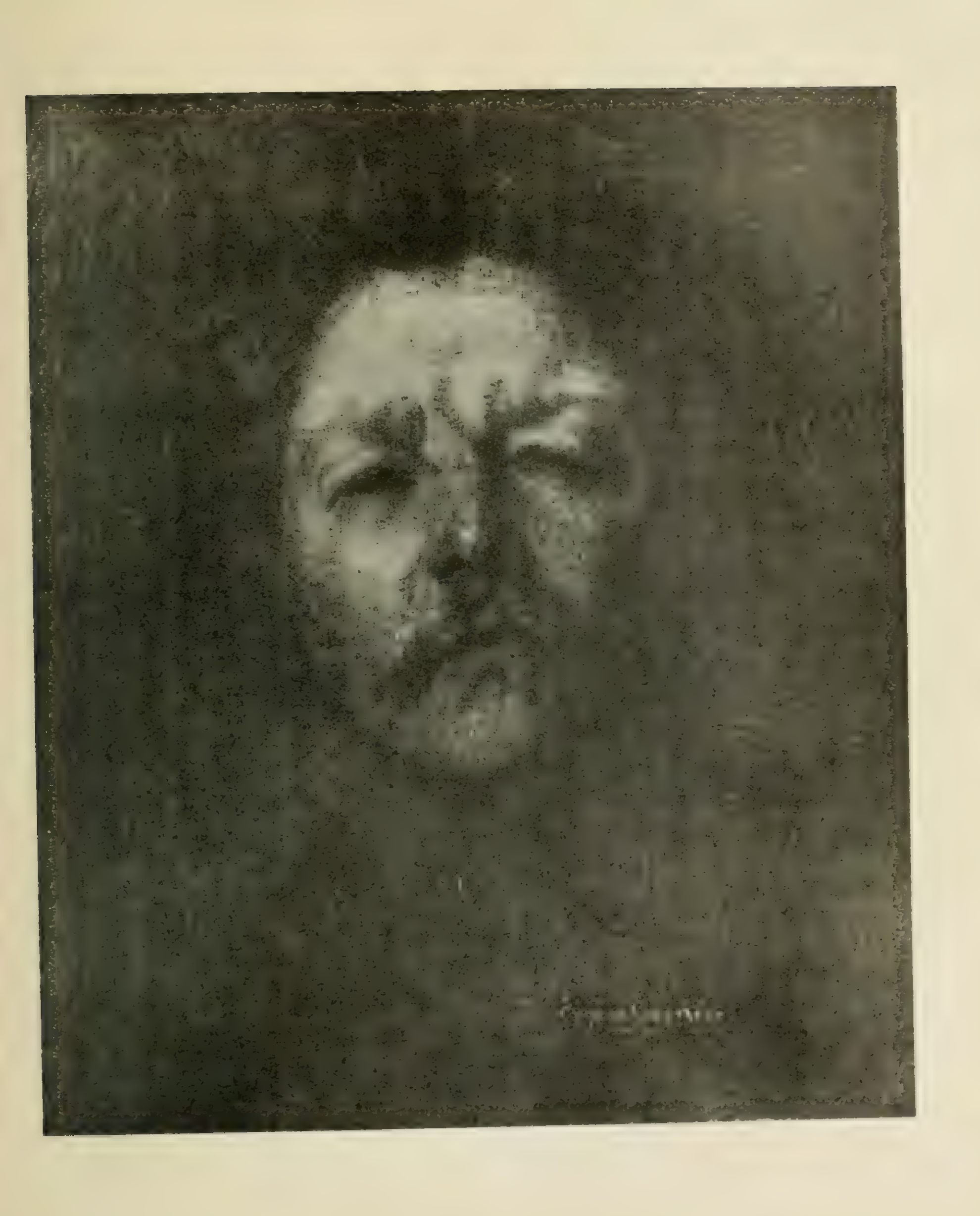
Сегантини — поэтъ горныхъ чаръ. На тѣхъ же вершинахъ, гдѣ впослѣдствіи Нитше услышалъ гнѣвно-пророческій голосъ Заратустры, идущаго къ людямъ, онъ услышалъ тихія признанія безлюдной природы, сказки вечернихъ зорь и сказки разсвѣтовъ, и неясные ропоты ручьевъ, ломающихъ весенніе льды, и жалобныя пѣсни зимнихъ вьюгъ.

Нитше не любилъ вечера. Заратустра предупреждаетъ учениковъ объ опасности ‚ползущихъ, искушающихъ облаковъ', которыя печалятъ закатное небо. Сегантини говоритъ въ своихъ воспоминаніяхъ: ‚Въ моей душѣ особенно властно звучали гармоніи заката'.

Потому такъ меланхоличны его пейзажи. Но развѣ глубокое созерцаніе не всегда меланхолично? Всѣ великіе пейзажисты смотрѣли на міръ грустными глазами: Пуссэнъ, Клодъ Лоренъ, Рейсдаль, Тэрнеръ, Миллэ, Пювисъ. Въ этой грусти — религіозная примиренность, тишина ласкающихъ далей, которыя зовутъ художника отъ дѣйствительности къ призрачному раю. Грусть Сегантини тоже религіозна. Высоты Швейцаріи были алтарями для его молитвъ. Нѣжная примиренность его созерцающей мысли такъ же чаруетъ, какъ свѣтлые аккорды его красочныхъ симфоній. Ни личныя страданія, ни горе людей, выраженныя имъ, не нарушаютъ общаго впечатлѣнія гармоніи... Я долго стою передъ картиной Берлинскаго музея. Ея названіе — ‚Возвращеніе на родину'.

Утро. Еще въ прозрачной полутѣни дорога и трава на первомъ планѣ. Направо видна низкая изба. Отъ нея, по дорогѣ, тихо везетъ телѣгу усталая кляча. Впереди шагаетъ мужикъ, низко опустивъ голову. На телѣгѣ — длинный черный ящикъ. Можетъ быть гробъ? На немъ сидитъ плачущая женщина и рядомъ — мальчикъ, уткнувшій голову въ ея колѣни. Позади, оканчивая скорбное шествіе, плетется собака съ поджатымъ хвостомъ.
Уныло бьетъ колоколъ жизни. Зоветъ куда-то. Можетъ быть къ смерти?
Но вдали свѣтлѣетъ ярко изумрудная полоса. Подымаются дымы утра и розовѣетъ снѣгъ горъ, отражая облака. Радостно небо.
Такъ чувствуетъ художникъ: человѣческое горе, тихое, вѣчное и священное, какъ утро и горы, и розовые пожары зари... Все свято и прекрасно. Жизнь и смерть.
Онъ всегда вѣренъ этому пониманію міра, углубленному грустью, не переходящей въ безъисходную скорбь. Онъ остается тѣмъ же примиреннымъ поэтомъ, чуткимъ и мудрымъ, когда показываетъ намъ нужду и бѣды крестьянъ, съ которыми его соединила судьба, и когда уводитъ насъ въ маленькіе города съ высокими колокольнями, и когда населяетъ горными русалками снѣжные замки Альпъ, и когда зоветъ насъ грезить къ ‚источникамъ жизни', гдѣ склоняется бѣлый сказочный ангелъ любви, или — слушать надъ гладью уснувшаго озера, — вечернее Ave Maria.
Все, что было въ немъ нѣжности, мыслей, надеждъ и тревогъ, онъ повѣдалъ въ своихъ тихихъ картинахъ-молитвахъ и, конечно, былъ въ правѣ сказать самъ о себѣ: ‚Природа сдѣлалась для меня инструментомъ, на которомъ я могъ выразить все, что пѣло въ моемъ сердцѣ'.

1906.



Эженъ Карьеръ.

Автопортретъ.

Портреты Карьера

Между художниками современной Франціи я не знаю творца болѣе одинокаго. Его нельзя причислить ни къ одной группѣ новаторовъ. По особенностямъ техники, по умѣнію чувствовать и одухотворять видимость формъ, онъ, пожалуй, такъ же далекъ отъ ,новаго' поколѣнія живописцевъ, какъ отъ ,стараго'. Кто его предшественники? Не знаю. Великій Пювисъ и Уистлеръ несомнѣнно ближе къ нему, чѣмъ остальные. Въ ихъ созерцаніяхъ — родственное ему вѣяніе музыки. Но между нимъ, нѣжнымъ симфонистомъ сумрака, и ихъ красочными симфоніями внѣшней преемственности нѣтъ. Я не нахожу также, что Казенъ имѣлъ на него то вліяніе, о которомъ часто говорилось. Что же касается далекихъ титановъ — Веласкеза и Рембрандта, то они — геніальные родоначальники его портретовъ въ той же мѣрѣ, какъ и всей современной живописи. Одинокость

У него нѣтъ прямыхъ учителей, и самъ онъ не учитель. Слишкомъ глубоко субъективенъ стиль его творчества. Найденные имъ пріемы изображенія, разгаданныя имъ чары свѣта и мрака — откровенія для всѣхъ, но открытія только для него. Нельзя быть его послѣдователемъ и не сдѣлаться подражателемъ.

Эта одинокость, этотъ исключительный индивидуализмъ дарованія поражаютъ меня каждый разъ, что я встрѣчаюсь на выставкахъ съ дымно-неясными холстами Карьера.

Своимъ исканіемъ тайной, волнующей правды, своимъ страстнымъ влеченіемъ къ загадкамъ непостижимаго, онъ, конечно, одинъ изъ мятежныхъ, изстрадавшихся ,сыновъ вѣка'. И вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ — внѣ современныхъ ,школъ и теченій' искусства. Въ дни красочнаго импрессіонизма, въ дни нетерпѣливыхъ завоеваній и дерзкихъ излишествъ колорита, въ дни Монэ и Бенара, — онъ пишетъ немногими смутными красками, создавая тихія гаммы туманно-коричневыхъ и жемчужно-сѣрыхъ цвѣтовъ, которые придаютъ его холстамъ сходство съ рисунками сепіей и съ гравюрами въ два тона. Въ дни побѣды солнечнаго свѣта — когда художники, изъ полутемныхъ студій, все чаще выходятъ на свободный, лучистый plain'air, и на парижскихъ салонахъ торжествуютъ пейзажи Анри Мартэна, охваченные пожарами ослѣпительныхъ полдней — онъ пишетъ такъ, какъ будто никогда не покидалъ своей мастерской. Въ дни реакціи противъ ложно-реализма ,отцовъ', въ дни увлеченія фантастикой аллегорическихъ образовъ, — онъ, за рѣдкими исключеніями, остается вѣренъ самой обыденной, самой знакомой ему дѣйствительности и довольствуется передачей ея поэзіи аккордами свѣтотѣни.

Онъ пишетъ дѣтей, женщинъ, и близкихъ своимъ настроеніемъ художниковъ и мыслителей; онъ пишетъ ихъ въ полумракѣ закрытыхъ помѣщеній, куда проникаютъ солнечные лучи только для того, чтобы превратиться въ мягкое излученіе предметовъ или вспыхнуть серебристымъ отсвѣтомъ на изломахъ полувоздушныхъ тканей. И въ этой атмосферѣ вкрадчивой, зыбкой таинственности онъ пристально вглядывается въ человѣческія лица, тайную жизнь которыхъ знаетъ до глубины. И знакомыя черты долго не кажутся ему достаточно выраженными. Съ терпѣніемъ и любовью мудреца онъ углубляетъ ихъ все больше и больше, и доходитъ до тѣхъ неуловимыхъ разумомъ границъ, которыя отдѣляютъ осязаемое глазами отъ невидимыхъ, скрытыхъ истоковъ жизни.

Сергѣй Маковскій

Карьеръ принадлежитъ къ числу художниковъ, угадывающихъ сразу свое призваніе. Въ началѣ пути онъ предчувствовалъ конецъ и цѣль. Онъ развивался въ одномъ направленіи, совершенствуясь, но не мѣняясь. Портреты, писанные имъ пятнадцать лѣтъ назадъ, по внѣшнимъ признакамъ такъ же красивы и необычны, какъ портреты, выставленные на салонахъ нынѣшняго года: они чаруютъ тою же грустною нѣжностью и манятъ въ тѣ же дымныя сумерки. Вотъ почему многіе считаютъ его однообразнымъ, ‚повторяющимся'. Это невѣрно. Пути.

Разница между ранними и позднѣйшими работами Карьера есть, разница внутренняя, недоступная для поверхностнаго зрителя. Чтобы понять ее, надо вникнуть въ потустороннюю правду его изображеній. Такіе художники, какъ Карьеръ, не могутъ быть однообразными, не могутъ остановиться на шаблонѣ. Каждому новому произведенію они отдаютъ себя цѣликомъ. И поэтому ихъ произведенія всегда новы. Искренность не повторяется.

Желаніе ‚новизны' во что бы то ни стало — злое пламя современныхъ творческихъ горѣній. Тихій свѣтъ постепенно самоопредѣляющейся личности идетъ отъ творчества Карьера. Въ этомъ красота его картинъ, какъ будто слишкомъ похожихъ между собою, при первомъ взглядѣ, а на самомъ дѣлѣ — всегда иныхъ и полныхъ неповторяемаго значенія, какъ шумы волнъ, какъ слова влюбленныхъ.

Живопись Карьера — не только живопись. Онъ никогда не станетъ на ряду съ великими живописцами нашихъ дней (въ прямомъ смыслѣ): его техника условна, краски — бѣдны, характеръ воплощеній рефлективенъ. Но онъ останется въ исторіи искусства, какъ поэтъ, какъ вдохновенный созерцатель жизни, выразившій новый идеализмъ вѣка съ одинокой проникновенностью. Реализмъ Карьера

Этотъ идеализмъ вовсе не противоположенъ истинному реализму, хотя многіе еще такъ думаютъ. Онъ развился не изъ нелюбви къ ‚скучной правдѣ‘. Совсѣмъ наоборотъ. Этотъ идеализмъ — лишь дальнѣйшее постиженіе правды, предчувствіе живой, безконечной тайны тамъ, гдѣ прежде не видѣли ничего, кромѣ мертвой конечности явленій. Пора всѣмъ любящимъ искусство убѣдиться въ несоизмѣримости понятій: реализмъ и позитивизмъ. Карьеръ — реалистъ въ высшемъ значеніи слова. Онъ тайновидецъ. Его изображенія можно назвать ‚идеалистичными‘, если называть идеализаціей отдаленіе отъ художественнаго позитивизма. Но они реальны, субъективно, мистически реальны, потому что нѣтъ въ нихъ отдаленія отъ жизни во имя идеаловъ или умозрѣній, а выявляется въ нихъ тайна жизни и тайная правда жизни. Лучше, чѣмъ кто либо, Карьеръ знаетъ, что конечность формъ, позитивная опредѣленность природы — иллюзія, что внѣшняя реальность ея — переходъ къ другимъ манящимъ реальностямъ, и что художественное творчество и есть соприкосновеніе творящаго духа съ безднами живой непостижимости, изъ которыхъ вѣчно рождается зримый міръ.

Онъ не только знаетъ это. Онъ такъ видитъ. Самъ онъ говоритъ, убѣждая учениковъ не подражать ему, что неясность его живописи объясняется ‚недостаткомъ зрѣнія‘, благодаря которому очертанія предметовъ кажутся ему расплывчатыми, словно въ туманѣ. Вѣрно ли? Происходитъ ли его странный ‚способъ видѣть‘ отъ своеобразной близорукости глазъ или отъ утонченія духовной зоркости? Не все ли равно? Несомнѣнно только, что онъ воспринимаетъ дѣйствительность, какъ никто изъ нормально-зрячихъ, и это даетъ ему право видѣть меньше и больше, чѣмъ видятъ другіе.

. . . . . .

а жизни Часто высказывалось мнѣніе, что Карьеръ пишетъ портреты

такъ, точно между нимъ и его моделями зыблется полупрозрачная ткань, скрывающая дневную ясность очертаній и красокъ. Мое впечатлѣніе иное... Когда я смотрю на эти портреты, столь живые и столь ‚непохожіе‘ на окружающую жизнь, мнѣ представляется, что художникъ, создавшій ихъ, снялъ съ дѣйствительности какіе то яркіе покровы, дѣлавшіе ее непроницаемой для насъ, — что между нами и изображенной природой нѣтъ болѣе какой то обманной завѣсы. Мнѣ представляется, что потусторонняя правда жизни, правда духа и плоти, обнажилась въ этихъ формахъ, смутныхъ какъ греза.

Лица людей сдѣлались зыбкими и прозрачными, потому что черезъ нихъ стали мерещиться ихъ непостижимыя души. Черты утратили опредѣленность, ихъ внѣшняя реальность сдѣлалась полуневидимой, потому что за нею открылись реальности, которыхъ опредѣлить нельзя.

Тайна жизни — безначальна, неизмѣрима. Безчисленны пути, ведущіе къ ней. Тайна жизни — храмъ, къ которому одиноко-созидающіе находятъ путь въ мукахъ творенія. И каждый изъ творцовъ несетъ въ этотъ храмъ свой свѣтильникъ, и каждый изъ нихъ находитъ свой путь къ нему и свою дверь въ него. Путь Карьера сумеречный и тихій, какъ длинный узкій корридоръ безъ оконъ, едва освѣщенный пламенемъ свѣтильника. И на этомъ пути много дверей. Онъ открываетъ ихъ одну за другой, и за каждою дверью опять продолжается тотъ же корридоръ, сумеречный и тихій, и мнится — нѣтъ ему конца. Но въ то же время вы чувствуете, слѣдуя за нимъ, что куда то приближаетесь, что каждый шагъ его ведетъ къ недостижимой цѣли. Пусть другіе художники избрали широкіе, солнечные пути. Полуслѣпой, онъ не видитъ солнца, но въ сумракѣ знаетъ дорогу, и его ждетъ послѣдняя дверь.

…войники Искусство Карьера трансцендентно и потому приближается къ пластикѣ и къ музыкѣ.

Онъ ваятель полутѣлесности.

Онъ словно не пишетъ, а лѣпитъ образы изъ свѣтящихся струй и сгущенныхъ сумраковъ, и въ этой лѣпкѣ — свой музыкальный ритмъ, нѣжный и странный. Повторяю, его сюжеты напряженно-реальны, но не реальностью внѣшняго міра. Кто они? Воплотившіеся призраки людей, или люди, одухотворенные до призрачности? Кто скажетъ? Знаетъ ли самъ художникъ, гдѣ для него кончается призрачность жизни и гдѣ начинается жизнь призраковъ?

Мистики вѣрятъ въ существованіе полуматеріальной души у человѣка, — его ‚астральной оболочки‘, могущей отдѣляться отъ тѣла, сохраняя съ нимъ сходство. Портреты Карьера наводятъ на мысль объ этихъ душахъ-двойникахъ. Они физически-тѣлесны только на половину. Другою частью своего бытія они принадлежатъ иному, безконечно-недоступному и безконечно-близкому міру. И чѣмъ пристальнѣе вглядывался Карьеръ въ человѣческія лица — въ эти лица блѣдныхъ матерей, въ эти вопрошающія лица дѣтей, не знающія мысли, и въ усталыя отъ мысли, измученныя знаніемъ лица писателей, художниковъ — тѣмъ больше онъ проникалъ воображеніемъ по ту сторону жизни. И намъ, когда мы научимся смотрѣть вмѣстѣ съ нимъ, намъ тоже начинаетъ мерещиться, что сквозь тѣлесныя формы, какъ сквозь узкія, тихія окна, мы проникаемъ все глубже и глубже въ близкія бездны...

Есть ли на свѣтѣ что нибудь таинственнѣе человѣческаго лица, когда черезъ него художникъ смотритъ въ Вѣчность?

. . . . . .

Пріемы Карьера Живописные пріемы Карьера для достиженія этой чарующей углубленности утонченно-просты. Онъ никогда не ограничи-

ваетъ рисунка, не обозначаетъ точно краски, но даетъ каждой линіи расплыться въ волнѣ разсѣяннаго свѣта и каждому цвѣту — растаять въ тѣни. И въ результатѣ — эта нѣжная скульптура оставляетъ впечатлѣніе ясновидѣнія. Все слитно и неявно, все сквозитъ одною общей невещественной основой. Тона переходятъ въ дымныя прозрачности. Рельефы предметовъ болѣе угадываются, чѣмъ воспринимаются глазомъ. Ихъ пространственность овѣяна вкрадчивыми сумраками, въ которыхъ мерещатся зарожденія иныхъ невидимыхъ формъ. Глядя на нихъ, перестаешь ощущать непроницаемость вещества. И только изрѣдка, въ этихъ сумракахъ, въ этихъ шопотахъ полукрасокъ и полусвѣтовъ, возникаютъ яркія пятна, такія неожиданно-явныя, что все вокругъ нихъ становится сномъ и туманомъ. Тогда на блѣдныхъ, полутѣлесныхъ лицахъ выпуклости черепа, гладко обтянутыя кожей, отливаютъ перламутромъ, зрачки глазъ дѣлаются черными, какъ угли, и на воздушныхъ тканяхъ одеждъ расцвѣтаютъ красныя, какъ кровь, гвоздики. Но подобныхъ контрастовъ немного. Въ большинствѣ картинъ Карьера все рѣзкое отсутствуетъ: передъ нами нѣтъ ни отдѣльныхъ красокъ, ни отдѣльныхъ формъ, но гармоніи ихъ взаимодѣйствій. Въ хаосѣ смутныхъ отблесковъ и колеблющихся очертаній — формы, которыя мы привыкли представлять себѣ независящими другъ отъ друга, завершенными сами по себѣ, на холстахъ Карьера — такъ же какъ въ статуяхъ его великаго друга, Родэна *) — спаяны между собою и кажутся неразъединимыми. Художникъ сознательно стремится къ воплощенію этого единства, этой физической и духовной сліянности формъ. Его излюбленная тема — семейныя группы, группы женщинъ и дѣтей, сближенныхъ тѣсно, точно слитыхъ вмѣстѣ молчаливою лаской...

*) Объ этомъ — интересныя страницы въ книгѣ Camille Mauclair: Idées vivantes, pp. 61—92.

Мнѣ вспоминается удивительный холстъ Люксембургскаго музея: Maternité. Посмотрите на руку этой женщины, обнимающей прильнувшаго къ ней ребенка. Это постольку рука, поскольку она выражаетъ тихій порывъ объятія; мысленно ея нельзя оторвать отъ ласки, для которой она создана. Экспрессія, душа этой руки — въ неразрывномъ единеніи съ поэзіей всей сцены. Вы не думаете о томъ, красива она или нѣтъ; трудно себѣ представить ее движущейся, дѣйствующей, исполняющей какой нибудь посторонній трудъ или случайный жестъ. Художникъ написалъ ее, какъ часть таинственнаго цѣлаго, и она живетъ жизнью цѣлаго, не своей жизнью. Вы знаете: стоитъ нарушить чары сумрака, стоитъ растворить окно на улицу, гдѣ солнце слѣпитъ глаза и шумятъ прохожіе, стоитъ разомкнуть на мгновеніе одно звено волшебной цѣпи, и все исчезнетъ, какъ призракъ...

Другая картина. Опять — прощаніе матери съ дѣтьми ‚передъ сномъ'. Здѣсь отдѣльныя фигуры почти неразличимы. Это — волны дѣтскихъ душъ вокругъ духовнаго очага, ихъ родившаго: все сплелось, все смѣшалось въ одной любви, въ одной вечерней грусти, въ одномъ нѣжномъ хаосѣ прикосновеній.

. . . . . .

[...]стицизмъ. Мистицизмъ Карьера — не теорія, не плодъ умозаключеній, даже не вѣра. Мистично въ немъ непосредственное чувство бытія. Оттого такъ правдивы его образы, несмотря на свою необычность, и оттого самое обыденное въ нихъ кажется фантастическимъ. Правда и волшебство не противорѣчатъ другъ другу, когда художникъ примирилъ ихъ красотой.

Портреты Карьера мистичны своей особой духовностью. Ихъ нельзя назвать ‚психологическими', если считать психологію наукой о процессахъ сознанія, доступныхъ анализу. Онъ воплощаетъ надсознательность человѣческаго духа и въ

ней видитъ вѣщее. Никогда не останавливаясь на внѣшней характерности лица (какъ поступаетъ большинство профессіональныхъ портретистовъ), онъ угадываетъ самое тихое и самое глубокое въ немъ: бездонныя тайны любви, молчаній, скорби.

Мы знаемъ: въ лицѣ человѣка выявляется двойная жизнь или, вѣрнѣе, двѣ жизни: наружная, дневная жизнь и скрытая жизнь души. Эту вторую жизнь, это ночное лицо человѣка, чуетъ Карьеръ, какъ откровеніе, какъ путь къ тайнѣ. Отсюда — общее въ его творчествѣ съ поэзіей Метерлинка. Тотъ же культъ неясныхъ подробностей, неуловимыхъ мелочей, говорящихъ сердцу о великомъ. То же благоговѣйное вниманіе къ самымъ простымъ и обыкновеннымъ проявленіямъ чувства, — вниманіе, благодаря которому привычное, знакомое всѣмъ становится загадочнымъ и полнымъ рокового значенія. Лучшіе холсты Карьера напоминаютъ лучшія страницы, написанныя авторомъ ‚Trésor des humbles'. Передо мною одна изъ нихъ: ‚Что значатъ, въ сущности, всѣ эти ‚мудрости', ‚добродѣтели', ‚героизмы', ‚великіе часы' и ‚важныя минуты' жизни, если не тѣ минуты, въ которыя человѣкъ, уйдя далеко отъ себя, находитъ возможнымъ остановиться, хотя бы на короткій мигъ, у порога одной изъ дверей Вѣчности и тогда понимаетъ, что самый робкій крикъ, самая смутная мысль, самый слабый трепетъ не безслѣдно падаютъ въ небытіе. Если же и падаютъ, то само это паденіе такъ величаво, что его достаточно для освѣщенія нашей жизни'... ‚Улыбки и слезы открываютъ двери иного міра. Идите, возвращайтесь, идите снова — въ сумракѣ вы найдете то, что вамъ надо, но никогда не забывайте: вы близко отъ дверей'.

. . . . . .

Какъ понятно, что Карьеръ любитъ изображать дѣтей! Развѣ дѣтская безсознательность не ближе къ тѣмъ ‚дверямъ', о ко- Дѣти

торыхъ говоритъ Матерлинкъ? Улыбки и слезы зарождающихся сознаній, первыя волненія мысли и чувства, первые лепеты, первыя ожиданія духа манятъ къ себѣ его мудрую чуткость. Его ‚дѣти‘, то смѣющіяся, то сосредоточенныя, то грустно-вопрошающія — можетъ быть самое утонченно-художественное изъ всего, что создано въ этой области. Передъ ними вспоминаются слова Виктора Гюго, знавшаго о дѣтяхъ лучше, чѣмъ обыкновенно знаютъ взрослые: ‚Лепетъ ребенка — больше и меньше слова; нѣтъ еще звуковъ, но уже слышится пѣсня; нѣтъ еще слоговъ, но языкъ уже существуетъ; этотъ лепетъ начался гдѣ то на небѣ и не кончится на землѣ; онъ возникъ еще до рожденія и теперь только длится; это бармотаніе состоитъ изъ всего, что ребенокъ говорилъ, когда онъ былъ ангеломъ, и изъ того, что онъ скажетъ, когда сдѣлается человѣкомъ; у колыбели есть Вчера, такъ же, какъ у могилы есть Завтра; и въ этомъ смутномъ журчаніи это Вчера и это Завтра сочетаются въ двуединую непостижимость‘.

Въ Люксембургскомъ музеѣ есть еще большой портретъ Карьера — тоже дѣти около матери, четыре дѣвочки и одинъ мальчикъ (La famille). Они молча сидятъ и стоятъ, рядомъ, прямо противъ зрителя. Между младшей и старшей дочерью — лѣтъ десять. Удивительный холстъ. Изъ обыкновеннаго ‚семейнаго портрета‘ художникъ создалъ поэму; группу дѣтей, собравшихся около матери, онъ обратилъ въ символъ. Какъ глубоко выражена здѣсь общность родственныхъ чертъ въ разности возраста и характеровъ! Эти дѣти такъ похожи другъ на друга и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ каждомъ изъ нихъ предчувствуется иная судьба. Какъ искры одного костра, какъ струи одного потока, ихъ жизни возникли изъ одной общей колыбели, но неизвѣстное грядущее уже наложило на каждаго изъ нихъ другую печать. Тутъ — вся мистика крови, наслѣдственности и вся грусть человѣческой одинокости.

Отъ дѣтскихъ душъ Карьеръ идетъ къ стихіи материнства, отъ ‚вѣчно-дѣтскаго‘ — къ ‚вѣчно-женственному‘. Изъ тѣхъ же неясныхъ струй свѣта и сумрака онъ лѣпитъ нѣжною кистью образы женщинъ-матерей, охваченныхъ самозабвеніемъ любви. Онѣ смотрятъ на дѣтей, любуются ими, цѣлуютъ ихъ и прижимаютъ къ себѣ, охраняя отъ угрозъ жизни. Въ нихъ сила и святость природы. Но часто глаза ихъ печальны, потому что въ нихъ отражается то близкое будущее, котораго не видятъ дѣтскіе глаза. Материнскія ласки ‚открываютъ двери Вѣчности‘, у порога которыхъ всякій изъ насъ чувствуетъ, ‚что самый робкій крикъ, самая смутная мысль, самый слабый трепетъ не безслѣдно падаетъ въ небытіе‘... Материнство

. . . . . .

Рядомъ съ этими символами полусознательнаго, стихійнаго чувства, написанныя Карьеромъ головы знаменитыхъ современниковъ пріобрѣтаютъ новый смыслъ. Отъ полусознательности къ вершинамъ сознанія, отъ темныхъ глубинъ сердца къ глубинамъ мысли — путь долгій, но когда человѣкъ совершитъ его, то убѣждается, что онъ вернулся къ тѣмъ же дверямъ, изъ которыхъ вышелъ. Портреты современниковъ

Кругъ замыкается, и въ немъ творится великая трагедія человѣческой жизни. Безсловесная мудрость ребенка, пройдя всѣ соблазны и всѣ испытанія, преображенная, оживаетъ въ созерцаніяхъ созидающихъ.

Среди портретовъ Карьера этого цикла — собственный портретъ художника производитъ неизгладимое впечатлѣніе. Мнѣ кажется что людямъ, не знающимъ его, онъ долженъ представляться именно такимъ: созерцателемъ и мученикомъ. Отъ этой головы точно идутъ къ намъ магнетическія волны страданія и мечты. Завѣса упала: все стало внѣшне-неяснымъ и все вну-

треннее, скрытое обнажилось. Мускулы лица пронизаны лучами мысли. Плоть просвѣчиваетъ духомъ, и мерещится ихъ таинственное перехожденіе другъ въ друга. Это — матеріализованное ‚я‘ художника, его ночное лицо, его ‚астральный‘ двойникъ, жизнь его души, ставшая полуявной, въ дымахъ и трепетахъ сумрака. Головы Верлэна, скульптора Девилье, де-Сеаль, Додэ, братьевъ Гонкуръ, Долэна и другихъ — рядъ такихъ же небывалыхъ воплощеній...

И становится жутко отъ иллюзіи этой художественной правды. Жутко и самому художнику, и, можетъ быть, отсюда — его великая грусть. Грусть не меланхолическая, не грусть безволья и упадка силъ, нѣтъ — грусть отъ избытка, отъ полноты созерцанія. Карьеръ не ‚пессимистъ‘. Онъ только глубокъ.

Есть души, похожія на одинокіе колодцы, недоступные для лучей солнца. Въ нихъ всегда темно и тихо. И на днѣ ихъ отражается вѣчное звѣздное небо.

1905.



Константинъ Менье.

Офортъ Карла Менье.

Константинъ Менье

Скульпторы, со времени Возрожденія и до послѣднихъ десятилѣтій прошлаго вѣка, были убѣждены, что высшая цѣль ваянія — ‚классическая красота'. Это мѣшало имъ чувствовать красоту просто, красоту жизни, живую красоту человѣка и міра, для прославленія которой нѣтъ и не можетъ быть опредѣленныхъ, навсегда установленныхъ формъ. Вѣра въ неизмѣнный идеалъ античнаго ‚благородства' отдаляла ихъ отъ непосредственнаго созерцанія природы. Они смотрѣли на нее черезъ искусство древнихъ. Оттого рожденныя ими существа изъ камня и металла порою такъ непріятно напоминаютъ намъ о чарахъ миѳологіи, вдохновившей божественное искусство эллиновъ.

Скульптура и ложноклассицизмъ

Если это упрекъ по отношенію къ скульпторамъ XVI-го, XVII-го и XVIII-го столѣтій, то это — обвиненіе по отношенію къ ихъ наслѣдникамъ XIX-го вѣка и, въ особенности, по отношенію къ позднѣйшимъ эпигонамъ того ‚ложно-классицизма', который расцвѣлъ послѣ Великой революціи.

Пусть читатель сравнитъ любую изъ аллегорій Мерсье съ ‚Психеей' Пажу или хотя бы съ группой такого второстепеннаго скульптора XVIII-го вѣка, какъ Жюльенъ: ‚La jeune fille à la chèvre' (въ музеѣ Лувра). Какая разница! Во сколько разъ тоньше и серьезнѣе художники, воспитавшіеся на стилѣ Людовиковъ, и какъ хочется водрузить знаменитую ‚Gloria victis' Мерсье на куполѣ какого нибудь американскаго выставочнаго зданія!

Дѣло тутъ не только въ самомъ заимствованіи у древнихъ, но еще въ большей мѣрѣ — въ характерѣ этого заимствованія. Различіе — по существу. Дѣйствительно, и подражатели Микеланджело, первые насадители ,barocco', и придворные декораторы во вкусѣ Бернина и Пюже, и явившіеся вслѣдъ за ними Пигалли, Фальконеты, Клодіоны, не говоря уже о музейныхъ геніяхъ вродѣ Гудона и Кановы, — всѣ, въ большей или меньшей степени, ложно-классики. Но въ нихъ есть и другое: значительное, цѣнное, безспорное. Они родныя дѣти своего времени, въ лучшемъ смыслѣ. Ихъ творчество — прямой выводъ изъ аристократически-условнаго уклада обществъ, среди которыхъ они жили. Ихъ мастерство — въ полномъ согласіи со всѣмъ колоритомъ современныхъ имъ эпохъ, и въ этомъ смыслѣ оно художественно. Оно обнаруживаетъ ритмами своей чопорной и холодной декоративности что то сильное и красивое, что было въ жизни нашихъ дѣдовъ. Неотдѣлимое отъ эстетическаго духа вѣковъ, оно иллюстрируетъ и дополняетъ исторію стилей.

Совсѣмъ на иныя мысли наводятъ болѣе близкіе къ намъ ложно-классики, искусству которыхъ, къ счастью, можно противопоставить — теперь, когда мерещится новое возрожденіе, — немногихъ настоящихъ, хотя многими еще не узнанныхъ, поэтовъ мрамора и бронзы.

Ихъ подражательность роковымъ образомъ переходитъ въ безсиліе. Они принадлежатъ своему вѣку постольку, поскольку выражаютъ его недостатки. Творчество ихъ — плодъ страшной порчи вкуса, которую вызвало воцареніе малокультурной буржуазіи на мѣстѣ высшихъ, утонченныхъ сословій.

Скульптура большей части XIX-го вѣка, въ сущности, лучшій образчикъ того, чѣмъ не должно быть никакое искусство: изящною фальшью, приноровленной къ потребностямъ мѣщанскаго большинства. Въ ложно-классицизмѣ этой скульптуры больше лжи, чѣмъ классицизма. На самомъ дѣлѣ, ея пред-

ставители очень легко переходятъ отъ ‚античныхъ‘ формъ, опошленныхъ до неузнаваемости, къ пошлому ‚реализму‘ фотографическаго слѣпка, и отъ греческаго костюма къ современнымъ одеждамъ. Благодаря этому они не становятся ближе къ художественной правдѣ... Великолѣпная тога или самый обыкновенный сюртукъ — не все ли равно, въ концѣ концовъ? Не все ли равно, когда подъ складками этой тоги и этого сюртука одинаково мертвыя глыбы, и отъ камня не вѣетъ вдохновенной душою творца?

. . . . . .

Въ искусствѣ Россіи совсѣмъ ничтожно значеніе ваятелей. Я имѣю въ виду самое обычное примѣненіе скульптуры — памятники. Мы всегда были слишкомъ бѣдны для монументальной роскоши и слишкомъ забывчивы, чтобы думать объ увѣковѣченіи нашихъ знаменитостей посредствомъ изваяній. Кромѣ того, чисто историческая причина — религіозный страхъ передъ ‚идоломъ‘, запрещавшій русскимъ людямъ до-петровскаго времени создавать изображенія, ‚вводящія въ соблазнъ‘, — несомнѣнно способствовала нашему равнодушію къ памятникамъ и ихъ поразительной малочисленности въ русскихъ городахъ. Ихъ не могла завѣщать старина. Современность на нихъ скупа. Можетъ быть, къ счастью... Даже навѣрное. Наши бронзовые ‚великіе люди‘ никого не безпокоятъ. Обыкновенно, они скромно прячутся между деревьевъ и домовъ. Уродство большинства изъ нихъ какъ то не бросается въ глаза *). Да ихъ не съ чѣмъ и сравнивать. Почти все вокругъ — такъ бѣдно и безразлично въ художественномъ отношеніи... Ваяніе въ Россіи

---

*) Увы! такъ было до послѣднихъ лѣтъ, когда Петербургъ украсился чудовищными куклами разныхъ Баховъ и Бернштамовъ по примѣру Запада.

ументы менной Европы

Иное на Западѣ, гдѣ скульптура всегда выражала направленіе искусства, гдѣ на каждомъ шагу приходится считаться съ величіемъ каменныхъ привидѣній старины, и гдѣ за послѣдній вѣкъ такъ необычайно возросла страсть къ политическимъ монументамъ и плохимъ аллегоріямъ. Ни въ одной области художественнаго творчества эстетическій упадокъ современной буржуазной Европы не выразился болѣе рѣзко, какъ именно въ статуяхъ.

Тамъ они всюду теперь. Всюду, на площадяхъ и бульварахъ, полководцы, герои недавнихъ войнъ, смѣшно-напыщенные, какъ оперные герои, стоятъ на высокихъ цоколяхъ, простирая впередъ руки, вооруженныя мечами и знаменами. Надъ мраморными бассейнами городскихъ садовъ улыбающіяся натурщицы, съ крыльями и безъ крыльевъ, слащаво передразниваютъ богинь Олимпа или исполняютъ трудныя роли современныхъ добродѣтелей у подножій ‚государственныхъ мужей‘ въ бронзовыхъ сюртукахъ, театрально напоминающихъ міру о своихъ заслугахъ. Раздѣтые юноши, загримированные Геркулесами и Меркуріями, охраняютъ входы въ общественныя зданія, и, за оградами кладбищъ, несносно позирующіе надгробные ангелы тревожатъ своимъ мелкимъ паѳосомъ вѣчный покой гробницъ...

Съ какимъ удивленіемъ стали бы озираться всѣ эти странно-нехудожественныя существа на идущихъ мимо людей, на тѣхъ людей, которыми они созданы для того, чтобы во вѣки напоминать о мертвыхъ, — съ какимъ бы стыдомъ они сравнили себя съ величавыми предками своими, если бы сами не были совершенно и безнадежно мертвы — эти торжественно-лживыя куклы, уродующія землю во имя жизни и красоты! Вся фальшивая, вся безличная и пошло закругленная, вся пропитанная стремленіемъ къ дешевому правдоподобію или аллегорическимъ псевдо-идеализмомъ (прямо противоположнымъ истинной идеализаціи) — эта скульптура, часто весьма со-

вершенная со стороны техники, иногда эффектная и даже ‚красивая‘ — насколько она болѣе далека отъ красоты, чѣмъ любое самое бѣдное и неловкое творчество, ничего не знающее о великолѣпіи былыхъ вѣковъ: какая-нибудь деревянная статуэтка XIII-го вѣка, фигура святого, съ громадной бородатой головой, какое нибудь грубое каменное подобіе демона, вплетенное въ орнаментъ готическаго окна.

Сопоставленія эти особенно волнуютъ меня, когда я бываю въ Италіи. Въ итальянскомъ народѣ до сихъ поръ жива старая благородная любовь къ пластикѣ. Но гдѣ прежніе творцы? Рядомъ съ безчисленными сокровищами музеевъ, рядомъ съ царственными свидѣтелями Возрожденія, какъ убого-сентиментальны и мелки произведенія новыхъ поколѣній!
Невольно начинаешь роптать на великихъ гражданъ — Гарибальди, Кавура, Мадзини. Ихъ колоссальными изображеніями изуродованы положительно всѣ города и мѣстечки Тосканы, Умбріи... Въ самомъ сердцѣ каждаго изъ этихъ живописно-грязныхъ уголковъ съ ярко-шумящей толпой въ узкихъ, какъ колодцы переулкахъ, гдѣ солнце золотитъ пожелтѣлый мраморъ старинныхъ водоемовъ, и путешественникъ невольно проникается грустью о минувшемъ, — глупо и непріятно сѣрѣютъ патетическіе двойники ‚возстановителей Италіи‘, окруженные группами аллегорическихъ ‚побѣдъ‘. А кладбище въ Генуѣ! Отвѣка ничего позорнѣе не создавало человѣчество. Никогда искусство не падало ниже. Никогда религіозность эпохи не воплощалась въ болѣе отвратительно-пошлые образы грубаго мѣщанскаго сентиментализма. Генуэзскія надгробныя статуи — поистинѣ пугающій памятникъ безпримѣрнаго художественнаго вырожденія въ серединѣ XIX-го вѣка.

Не лучше обстоитъ дѣло въ Германіи, во Франціи, во всей Западной Европѣ. Приходишь къ мысли, что скоро въ цивилизован-

ныхъ странахъ не будетъ ни одной улицы, ни одного пейзажа, не испорченныхъ лѣпными монументальными пародіями. Притомъ несомнѣнно, что скучныя подражанія Торвальдсену не будутъ казаться самыми невыносимыми. Они холодны, искусственны, они отзываются эстетическими теоріями несравненно больше, чѣмъ эстетикой жизни, ихъ не пронизалъ творческій духъ вѣка, — и все же они сохранили, хотя и въ меньшей степени, чѣмъ старшіе ихъ братья, извѣстное благородство линій. Но произведенія позднѣйшаго періода, въ большинствѣ случаевъ, просто не искусство. Чтобы съ ними познакомиться, достаточно посѣтить Берлинъ, гдѣ такъ ярко сказалась художественно-просвѣтительская дѣятельность Вильгельма II.

Французы болѣе стыдливы. Однако и во Франціи число плохихъ статуй растетъ съ каждымъ годомъ. И тамъ долго, очень долго никто не хотѣлъ признавать геніальныхъ великановъ, которыми Роденъ сразился съ безсильными созданіями знаменитостей, вродѣ Мерсье, Деляпланша, Фальгіера и т. д.

. . . . . .

и Менье Роденъ однимъ порывомъ своего необычайнаго дарованія освободилъ скульптуру отъ прочно сложившихся традицій ложно-классицизма и ложно-реализма, которыя губили ее въ теченіе XIX-го вѣка. Онъ обновилъ искусство ваянія. Онъ вложилъ душу современной ищущей мысли въ новый найденный имъ ритмъ пластическаго изображенія. Послѣ стольких поколѣній ваятелей, не умѣвшихъ пріобщиться къ тайнамъ скрытой въ природѣ красоты, онъ вернулся къ живымъ формамъ и потребовалъ отъ нихъ откровеній. Для этого онъ долженъ былъ, прежде всего, отказаться отъ музейной схоластики вѣка и затѣмъ пойти дальше, — дальше, чѣмъ реальность, воспринятая глазами безразличнаго зрителя, дальше — къ творче-

Сергѣй Маковскій

скому обобщенію видимыхъ формъ, дальше — къ символу, скрывающему священную правду жизни.
Родэнъ одинъ изъ тѣхъ революціонеровъ искусства, одинъ изъ тѣхъ непокорныхъ переоцѣнщиковъ художественныхъ цѣнностей, успѣхъ которыхъ — шумная побѣда. Такіе люди не только находятъ свой путь, они указываютъ путь другимъ. Разрушаютъ одряхлѣвшія понятія и создаютъ новыя не только за себя, но и за всѣхъ, томившихся до ихъ прихода въ тоскѣ бездѣйствія.
Это — очищающія грозы. Это — геніи воли.

Совсѣмъ къ иной семьѣ творцовъ принадлежитъ Константинъ Менье. Можетъ быть, мы бы никогда не услышали о немъ, если бы не было Родэна; но несомнѣнно, что заслуга Родэна была бы меньше, если бы въ числѣ освобожденныхъ имъ обновителей ваянія не было Менье.
Его искусство — глубокое и тихое. Оно можетъ сдѣлаться понятнымъ и близкимъ каждому, но оно не для восторговъ и негодованій толпы. Его даръ — не блестящій, не повелѣвающій. Менье созрѣлъ медленно, съ мучительной постепенностью, въ сосредоточенной одинокости упорнаго труда, вдали отъ газетныхъ порицаній и похвалъ, вдали отъ критики художниковъ и художественныхъ критиковъ.

Онъ созрѣлъ медленно, и медленно расширился кругъ его почитателей. Только въ послѣднюю пору неутомимой своей жизни, приближаясь къ семидесяти годамъ, Менье, уже забытый какъ живописецъ, когда то писавшій темныя картины на темы изъ быта рабочихъ, сдѣлался знаменитостью Бельгія, какъ скульпторъ, и его мастерскую — въ дряхломъ домѣ съ башней, на одной изъ кривыхъ улицъ Лувена, гдѣ онъ поселился, лѣтъ двадцать назадъ, въ качествѣ профессора мѣстной школы живописи, — мастерскую, въ которой прежде

собирались только близкіе друзья, стали посѣщать любопытные и знатоки всего міра.

. . . . . .

строеніе города

Константинъ Менье родился 12 апрѣля 1831 года въ Эттербекѣ, старинномъ предмѣстіи Брюсселя. Его родители — изъ мелкой буржуазіи. Отецъ служилъ въ таможнѣ; мать наблюдала за хозяйствомъ; сестры работали въ магазинѣ модъ. Въ общемъ — одна изъ тѣхъ честныхъ и скромныхъ семей, какихъ много на свѣтѣ. Первымъ учителемъ Менье былъ его старшій братъ (Jean-Baptiste Meunier), впослѣдствіи превосходный граверъ *).

Онъ росъ болѣзненно-задумчивымъ ребенкомъ. Крыло судьбы одинокой и грустной было надъ нимъ. Съ дѣтства онъ привыкъ къ страданію и понялъ, что значитъ нужда, озабоченныя лица, взгляды изъ подлобья, тяжелыя усилія въ борьбѣ за жизнь. Кругомъ дѣйствительность была сурова. Ни ясныхъ улыбокъ людей, близкихъ къ природѣ, ни полей съ золотыми хлѣбами и синими далями лѣсовъ. Кругомъ былъ городъ, городъ... Надъ нимъ стоялъ темный гулъ промышленнаго труда. Кругомъ были заводы и фабрики. По утрамъ они издавали протяжные стоны. И вереницы рабочихъ медленно тянулись по кривымъ улицамъ, почернѣвшимъ отъ копоти, на призывъ машинъ. Они шли въ громадные дома съ желѣзными крышами и чудовищными трубами, изъ которыхъ рвались къ небу чадные клубы дыма. Тамъ былъ шумъ и огонь. Тамъ двигались тысячи людей съ напряженно-усталыми лицами, загрубѣлыми руками и сильными спинами, и около

*) Constantin Meunier, sculpteur et peintre, par Camille Lemonnier. Paris. 1904.

нихъ громыхали колеса, шипѣли и жужжали кожаные ремни, и пламя лизало раскаленную сталь.

Это настроеніе города, современнаго, фабричнаго города, рано проникло въ душу Менье. Рано разбудила въ немъ предчувствія художника та поэзія, которой онъ отдалъ всю свою жизнь: поэзія трудовой стихіи, вѣчная поэзія человѣческой борьбы во имя власти надъ природой и поэзія новой общественной силы — ‚четвертаго сословія' — поэзія новой породы людей, рабовъ желѣза и золота. Наблюдая мельканіе окружающей жизни и задумываясь о тайнахъ изображенія, онъ безсознательно полюбилъ пластическую красоту этой стихіи. И руки его потянулись къ глинѣ.

. . . . . .

Фрэкенъ и де-Гру

Менье поступилъ ученикомъ къ скульптору Фрэкену и сталъ усердно упражняться въ лѣпкѣ. Но скоро голосъ эстетической совѣсти подсказалъ ему, что ваяніе, которому былъ преданъ учитель, маленькій бездарный ложноклассикъ, изготовлявшій изъ мрамора миѳологическихъ красавицъ, — что это ваяніе, несмотря на показное изящество, только жалкое подобіе искусства. Не о такомъ творчествѣ онъ грезилъ. ‚Черная страна' (какъ впослѣдствіи онъ назвалъ свою родину, изъѣденную угольными копями), уже тогда звала его къ себѣ и къ черному населенію своихъ подземелій. Его звала красота той жизненной правды, среди которой онъ выросъ, и новая правда этой красоты.

Разставшись навсегда съ хорошенькими нимфами Фрэкена, Менье началъ посѣщать одну изъ ‚свободныхъ мастерскихъ' Брюсселя. Здѣсь онъ познакомился и подружился съ очень извѣстнымъ бельгійцемъ де-Гру. Эта дружба оказала рѣшающее вліяніе на его послѣдующую дѣятельность.

Шарль де-Гру — художникъ плебса, изобразитель обездолен-

ныхъ и страдающихъ. Его темы — только нищіе и больные, только жалкіе и страшные. Въ тяжеломъ сумракѣ его красокъ томятся люди-призраки, не знающіе ни смѣха, ни солнца, — жертвы судьбы, отлученныя жизнью отъ счастья, — блѣдныя лица, искаженныя безсильной мукой, блѣдныя лица съ проклинающими глазами. Де-Гру вышелъ изъ народа и полюбилъ народъ всей нѣжностью своей изболѣвшей мысли. Онъ заглянулъ въ самые темные и сырые подвалы жизни, гдѣ люди страдаютъ, чтобы не умереть, и умираютъ, чтобы не страдать, и надъ входомъ въ эти страшные подвалы, дрожащей отъ состраданія рукою, написалъ: Любовь. Это слово до сихъ поръ лучшая разгадка его картинъ. Правда, намъ онѣ кажутся черезчуръ личными, тенденціозными, недостаточно свободными. Мы знаемъ, что въ нихъ больше сердца, чѣмъ таланта. Но въ свое время онѣ были силой.

Не надо забывать, какое это было время — конецъ 40-хъ годовъ, эпоха лихорадочнаго напряженія въ Европѣ, эпоха обновительной общественной работы, эпоха остраго исканія правды во всемъ: въ искусствѣ, въ морали, въ наукѣ, въ политикѣ, въ религіи. И тутъ особенно много сдѣлали художники-новаторы, боровшіеся противъ прежней лжи: во Франціи романтики и ‚барбизонцы‘ съ великимъ Миллэ, въ Англіи — возродители реализма, прерафаэлиты, и, наконецъ, реалисты французской и бельгійской школъ.

. . . . . .

вопись Менье Живопись, подобная живописи де-Гру, насъ болѣе не удовлетворяетъ, но искренность ея была необходимой ступенью въ исторіи искусства. Ближайшій ученикъ де-Гру, Менье, — тому лучшее доказательство. Мутеръ, критикъ не достаточно строгій, чтобы на него можно было всегда ссылаться, отзывается

объ этомъ періодѣ творчества Менье (къ сожалѣнію, мнѣ мало извѣстномъ) съ большимъ сочувствіемъ. ‚Живопись его очень убѣдительная и строгая. Она нѣсколько груба, но въ ней есть теплота и непосредственность. Его пейзажи пахнутъ углемъ и желѣзомъ; его углекопы, страшныя фигуры, черныя отъ сажи, изумляютъ своимъ реализмомъ и тогда, когда тупо глядятъ въ огненныя печи, и тогда, когда отдыхаютъ, усталыя и угрюмыя послѣ трудового дня. У него есть также сцены истязаній, въ томъ же родѣ, какъ писалъ французъ Рибо, по примѣру испанскихъ натуралистовъ‘.

Но все-таки въ области живописи Менье не пошелъ дальше своего вѣка. Ему нужны были долгіе годы, чтобы найти себя, свое настоящее призваніе и сдѣлаться тѣмъ проникновеннымъ поэтомъ жизни, какимъ его узнали потомъ.

Въ 80-хъ годахъ, послѣ цѣлаго ряда картинъ изъ рабочаго быта, не имѣвшихъ особеннаго успѣха, и послѣ многихъ испытаній въ личной жизни, онъ вернулся къ скульптурѣ. Но вернулся онъ къ дѣлу не прежнимъ ученикомъ, а сильнымъ мастеромъ, прошедшимъ тяжелый путь борьбы и разочарованій. Ему было пятьдесятъ лѣтъ. Онъ переѣхалъ въ Лувенъ, маленькій городъ въ центрѣ ‚Черной страны‘. Здѣсь непрерывно продолжался его трудъ. Каждый день въ опредѣленные часы, онъ запирался въ мастерской и работалъ. И каждый день его пальцы, послушные вдохновенію, изъ глины создавали жизнь. Передъ нами — длинный рядъ его изумительныхъ скульптурныхъ работъ. Вглядимся пристально въ ихъ черты.

. . . . . .

Тайны идеализаціи

Человѣкъ любитъ. Неужели его любовь не сильнѣе въ тысячу разъ, чѣмъ отраженіе ея въ краскахъ и звукахъ? Но мы проходимъ равнодушно мимо любящаго и чаруемся его

любовью, возсозданной художникомъ. ЧеловѢкъ страдаетъ. И глядя на него, мы испытываемъ невольное чувство боли и страха. Отчего же изображеніе его страданій даетъ намъ забвеніе отъ мукъ?

ОтвѢтить — значило бы опредѢлить неопредѢлимое и сказать, что такое: искусство — тайна изображенія — красота.

Достаточно ли понятно это уравненіе? Достаточно ли ясно, насколько имъ исчерпывается теорія эстетики?

Или, можетъ быть, нужна оговорка? Я не хочу, чтобы меня заподозрили въ злоупотребленіи словомъ. Вокругъ слова ‚красота‘ слишкомъ много сомнѢній и споровъ.

Красотой въ произведеніи искусства я называю то, что будитъ нашу радость, наше особенное, непохожее на другія радости, счастье при созерцаніи изображенной жизни. Въ художественномъ изображеніи совершается сліяніе во едино природы и человѢческаго духа. И это — тайна, столь же великая, какъ тайна отдѢльности человѢческаго духа отъ природы...

Вотъ все, что мы знаемъ. Дальше — метафизика, догадки, смутность предчувствій и чаяній. Художникъ и міръ. И между ними — связующее чудо творчества... ПослѢ сколькихъ теорій и философскихъ ошибокъ, послѢ сколькихъ неудавшихся и обманувшихъ хитростей ума мы пришли къ этому невѢдѢнію! Не въ немъ ли — послѢдняя, величайшая побѢда нашей сознательности?

Такъ я думаю. И отъ этого новаго, сознательнаго невѢдѢнія родился тотъ художественный индивидуализмъ, который освободилъ художниковъ отъ школьныхъ подражаній и вернулъ ихъ созерцанія къ истокамъ жизни. Надолго-ли? Не знаю.

Почему намъ кажется одинаково фальшивымъ и влеченіе ложноклассиковъ къ ‚идеализаціи‘ по греческимъ образцамъ; и влеченіе ложнореалистовъ, къ ‚объективной правдѢ‘? Потому что въ обоихъ случаяхъ не можетъ быть достигнуто именно то,

что является главнымъ, самымъ цѣннымъ и самымъ живымъ во всякомъ творчествѣ! личное, субъективное, непосредственное, неуловимое. Потому что для искусства нѣтъ ,идеальной красоты'. Есть только красота, къ которой каждый художникъ стремится по своему. Потому что искусство не знаетъ ,объективной правды'. У всякаго художника — своя правда, свое проникновеніе въ природу, свой способъ видѣть ее и говорить съ другими о видѣніяхъ. Онъ въ правѣ не быть доступнымъ для всѣхъ, но онъ долженъ быть самимъ собою.
Ложноклассики не понимали, что абсолютны въ греческомъ ваяніи не представленія грековъ о прекрасномъ и не формы, въ которыхъ эти представленія были воплощены ими, но сила и вдохновенность ихъ чувства красоты. Ложноклассики не понимали, что современное творчество приблизится къ великимъ созданіямъ Фидіаса и Праксителя только тогда, когда художники станутъ опять такими же свободными творцами, какими были древніе эллины. Они не понимали, что сдѣлаться снова классическимъ, т. е. образцовымъ, вѣчнымъ, современное искусство можетъ, лишь отказавшись отъ подражанія ,классическимъ образцамъ'.
Въ свою очередь ложнореалисты — жертвы обратной, но не меньшей иллюзіи. Они рѣшили, что цѣль художественнаго изображенія — простое повтореніе природы, что глаза художника должны быть только усовершенствованнымъ фотографическимъ аппаратомъ, какъ можно болѣе отчетливымъ и безпристрастнымъ для изображенія вещей такими ,каковы онѣ есть'. Эта мысль объ ,объективной правдѣ' въ искусствѣ сдѣлалась, какъ я уже часто говорилъ, колыбелью опаснѣйшей изъ неправдъ.

Видѣть ,ясно' не значитъ видѣть правдиво. Отчетлива только поверхность вещей. Но поверхность вещей мертва. Правда жизненна. Правда — сама жизнь, соприкосновеніе творческаго

духа съ невидимымъ и непостижимымъ, вѣчное движеніе, неуловимость, мерцаніе тайны. Точныя границы, конечность зримыхъ формъ — нашъ самообманъ. Правда неизмѣрима. Въ правдѣ — глубина и бездонность. Самые зоркіе глаза тѣ, для которыхъ не слишкомъ очевидны очертанія воспринимаемыхъ явленій. Въ этомъ — вся разница между острымъ зрѣніемъ и художническимъ ясновидѣніемъ, — разница между ‚повтореніемъ природы' и углубленнымъ реализмомъ.

Углубленный реализмъ и есть та ‚идеализація' (не отъ понятія ‚идеалъ', но отъ слова ‚идея', въ смыслѣ — настроеніе, духъ, духовность), къ которой возвращается искусство нашихъ дней. Я говорю ‚возвращается', потому что творчество старыхъ мастеровъ несомнѣнно идеалистично въ томъ же смыслѣ, хотя формы, которыя имъ служатъ — иныя, и думы ихъ объ искусствѣ — не наши думы. Я хочу сказать, что неувядаемоцѣннымъ въ ихъ произведеніяхъ является то же одухотвореніе реальности, то же углубленіе правды о человѣкѣ, о жизни, о природѣ. Но они были менѣе сознательны. Въ этомъ — наша новая утонченность. Такимъ образомъ устанавливается тѣсная связь между великими художниками старины и творчествомъ послѣднихъ десятилѣтій. Какъ все истинное, это творчество только выводъ изъ минувшаго: иныя молитвы тому же божеству.

Нѣтъ искусства стараго и новаго, есть — искусство.

. . . . . .

Въ бронзахъ Менье чувствуется великая прочность. ‚Что то' непроходящее, внѣвременное, родственное всему вѣчному въ вѣкахъ, такъ же интимно присуще его изображеніямъ, какъ и тѣмъ удивительнымъ скульптурамъ египтянъ, грековъ и средневѣковыхъ мастеровъ, передъ которыми преклонились столѣтія.

Задумчивый скрибъ изъ дальняго Мемфиса, вырѣзающій гіероглифы на дощечкахъ пальмоваго дерева, эллинскій богъ, увѣнчанный виноградомъ, молящійся монахъ съ аскетическими руками, созданными инквизиціей для всепрощенія — и эти углекопы и крючники изъ шахтъ и гаваней современной Бельгіи, герои неустаннаго труда, скорбныя дѣти нашей цивилизаціи, выросшія подъ лязгъ стальныхъ рычаговъ, — какія бездны между ними! И все же какъ много у нихъ общаго! Ихъ раздѣляютъ тысячелѣтія. Но прекрасное не старѣетъ. Этотъ пишущій скрибъ, этотъ богъ въ виноградномъ вѣнкѣ, этотъ средневѣковый монахъ и этотъ ‚углекопъ на работѣ' или ‚грузовщикъ изъ Антверпена' — родные братья: они одинаково прекрасны, въ нихъ одинаково претворилась жизнь — мелькнувшая когда то и забытая навѣки, въ безсмертную плоть красоты.

. . . . . .

Вся серьезность формулы — ‚искусство для искусства' (если только она больше, чѣмъ простой плеоназмъ) вытекаетъ изъ этой долговѣчности эстетическаго бытія художественныхъ произведеній, независимо отъ какихъ бы то ни было цѣлей и мыслей, которыя были дороги художникамъ, создававшимъ ихъ, независимо отъ тѣхъ или иныхъ вліяній, которыя они могли имѣть на современныя имъ поколѣнія. ‚Искусство для искусства', т. е. искусство для красоты, искусство, какъ молитва непостижимому и священному волшебству мірозданія, искусство какъ драгоцѣнный даръ, остающійся отъ безслѣдно исчезающей жизни. Послѣдній шагъ

Бронзы Менье — новое оправданіе этой формулы и вмѣстѣ съ тѣмъ лучшее подтвержденіе всего сказаннаго выше о субъективизмѣ и реализмѣ творчества.

Менье — эстетикъ чистой воды. Онъ только изображаетъ; цѣль его искусства — изображеніе *само по себѣ*. Онъ исключи-

тельно художникъ. Онъ совершенно не тенденціозенъ. Я имѣю въ виду не одну гражданскую или соціальную тенденцію, но вообще всякую намѣренность: желаніе доказывать съ помощью художественныхъ образовъ, желаніе внушать зрителю опредѣленныя мысли, помимо эстетическаго созерцанія. Какъ я уже не разъ замѣчалъ, тенденціозными въ этомъ смыслѣ являются одинаково и сантиментально-буржуазный Грезъ, и скорбный учитель Менье, соціалистъ де-Гру, вдохновенный жалостью къ страдающему человѣчеству, и любой ложноклассикъ, и такіе новѣйшіе символисты, какъ Штукъ или Клингеръ.

Учительство де-Гру, въ связи со всѣмъ моральнымъ настроеніемъ 50-хъ годовъ, было нужно для Менье только какъ школа, научившая его пристальной вдумчивости въ жизнь. Это было своего рода очищеніемъ отъ обмановъ общепризнаннаго тогда искусства. Онъ сдѣлался живописцемъ, не перестрадавъ еще любовь къ людямъ и къ ихъ трудовому мученичеству. Онъ сталъ писать картины, проникнутыя тревожнымъ драматизмомъ. Но онъ не остановился на этой ступени и сдѣлалъ послѣдній шагъ, отъ жизни къ восхищенному созерцанію ея красоты, — выше, къ высшей любви, обожествляющей человѣка и всѣ мгновенности его скорбей и радостей, усилій и отдохновеній. Такимъ находимъ мы Менье въ тихіе годы его царственной старости. Онъ больше не хочетъ говорить намъ: ‚Смотрите, я изображаю то, что думаю о людяхъ и жизни‘. Онъ какъ будто говоритъ: ‚Смотрите, я прославляю красоту жизни; я отдалъ мою душу образамъ, вылитымъ изъ бронзы, для того, чтобы сдѣлать ихъ вѣчными, и я болѣе правдивъ, чѣмъ всѣ отрицающіе мечту во имя правды, потому что моя правда — мечта моего искусства, и я — поэтъ‘.

. . . . .

…ическіе и новая …нхика

Скульптуры Менье — лирика и въ то же время эпопея. Въ нихъ обнаруживается тонкій художественный субъективизмъ, зрѣлый

плодъ долгихъ, мучительныхъ исканій, неразрывно соединенный съ формой, спокойной и ясной какъ эпосъ. Никакой рѣзкости, никакой тревоги въ изображеніи самыхъ напряженныхъ положеній тѣла. Во всѣхъ чертахъ, во всѣхъ сокращеніяхъ, складкахъ и выпуклостяхъ мускулистыхъ торсовъ, жилистыхъ рукъ и строго-выразительныхъ головъ — тотъ же замедленный, пластическій ритмъ, ритмъ обобщенныхъ движеній и формъ. Но какъ чувствуется въ этой спокойной гармоніи внутреннее богатство, трепетная полнота страданія и любви! Кажущаяся безмятежность! Послѣднее достиженіе глубоко человѣческаго чувства, сдержаннаго, побѣжденнаго эстетическимъ созерцаніемъ! Чѣмъ дольше живетъ Менье, тѣмъ сознательнѣе становится его стремленіе къ простымъ, архаическимъ очертаніямъ, къ благородству эпическаго стиля, и тѣмъ глубже скрытый лиризмъ его твореній. На плавномъ языкѣ строгихъ, почти ‚математическихъ‘ линій онъ говоритъ о вѣщихъ снахъ. Онъ превращаетъ въ образы мрачнаго величія и несокрушимой силы восторги и ужасы своего многоболѣвшаго сердца. И если въ лучшихъ произведеніяхъ онъ — ‚исключительно художникъ‘, то, можетъ быть, оттого, что онъ исключительный человѣкъ, человѣкъ, познавшій все человѣческое, но сумѣвшій подняться выше, къ вѣчному.

Не вытекаетъ ли отсюда та гармоничная двойственность его творчества (я говорю двойственность, но не раздвоенность), которая чаруетъ насъ, хотя часто мы не можемъ отдать себѣ отчета, въ чемъ именно она выражается? Менье — пластикъ, влюбленный, какъ древній язычникъ, въ прекрасные ритмы нагихъ тѣлъ. Онъ — мистикъ и символистъ, выразившій, какъ никто, мятежный духъ современности. Менье — истинный ваятель, для котораго человѣческое лицо не живетъ самостоятельно, отдѣльно отъ жизни всего туловища, а составляетъ съ нимъ одно органически-слитое цѣлое, одну экспрессивную недѣлимость. Онъ изучилъ съ восхищеннымъ вниманіемъ ма-

лѣйшую деталь каждой мышцы, каждаго сгиба, каждой впадины голаго тѣла и знаетъ зависимость этихъ деталей не только отъ даннаго движенія, но отъ характера всей приспособленности мускульнаго организма къ упражненіямъ того или другого рода. И онъ старается обобщить изображаемое движеніе, продлить его въ безконечность и сдѣлать прекраснымъ, какъ музыка. Вотъ почему его полуобнаженные рабочіе, исполняющіе обряды обычнаго труда, словно мимируютъ священные танцы. Вотъ почему бронзовые и каменные гиганты, выхваченные имъ изъ той среды, гдѣ еще свободно движется и напрягается весь физическій человѣкъ, — поденщики заводовъ, шахтъ и гаваней, едва прикрытые тонкими тканями, облегающими ихъ мощныя фигуры, крѣпостные цари изъ царства желѣза, угля и огня, великолѣпная порода рабовъ-героевъ труда — кажутся, на первый взглядъ, принадлежащими къ семьѣ тѣхъ героевъ-полубоговъ, которыхъ создали эллины, дѣти золотого солнца и зелено-синяго моря. Они напоминаютъ другъ друга пластической музыкальностью тѣлеснаго бытія. Но стоитъ сравнить ихъ внимательнѣе, и сходство исчезнетъ. Менье-язычникъ, вернувшійся къ древнему почитанію тѣла и нашедшій новые ритмы для идеализаціи его животной красоты, покажется намъ духовидцемъ, знающимъ тайны нашего рока.

. . . . . .

Поэзія стихіи

Глубокія морщины бороздятъ ихъ худыя лица. Ихъ брови сдвинуты. Углы ртовъ опущены болѣзненно и строго. Выраженія глазъ всегда упорны и угрюмы. Слѣды долгихъ тревогъ и лишеній на усталыхъ лбахъ. Они гордятся своей силой, но въ нихъ больше скрытой муки, чѣмъ гордости. Эти мускулистыя тѣла наслаждаются своими усиліями, но имъ какъ будто присуще сознаніе, что ихъ искалѣчили и поработили наслѣдственный трудъ, борьба и голодъ.

Психика тѣла — вотъ, безспорно, нѣчто новое, о чемъ не думали древніе, прославившіе въ человѣкѣ красиваго звѣря, опьяненнаго избыткомъ ликующихъ силъ! Въ этомъ ‚новомъ‘ сказывается вся утонченность реализма Менье. Пластикой тѣла онъ невольно выдаетъ душу, свою душу и душу безчисленныхъ тружениковъ, которыми онъ всю жизнь любовался какъ проникновенный поэтъ.

Не мало живописцевъ пыталось изображать народъ, простой, грязный, придавленный тяжелымъ повседневнымъ трудомъ народъ, на тощихъ поляхъ или въ душныхъ фабрикахъ. Никто — кромѣ геніальнаго Миллэ, впервые разсказавшаго людямъ вѣковѣчную поэзію крестьянства, и Сегантини, вложившаго столько тихой мудрости въ картины изъ быта альпійскихъ мужиковъ — никто до Менье не подозрѣвалъ, какъ много значительнаго и общечеловѣческаго въ живописной мощи рабочей стихіи. Менье понялъ трагизмъ рабочаго — темнаго титана съ плечами, отягченными ношей вѣковъ. Онъ понялъ также заботу и ропотъ въ его взглядѣ и мистическую связь его судьбы съ судьбою міра.
Онъ выразилъ еще больше. Онъ выразилъ одно изъ вѣчныхъ лицъ человѣка, строгое лицо, точно ждущее великой побѣды, лицо сосредоточенно-гордое отъ сознанія неизбѣжнаго шествія впередъ: на новыя нивы, къ новымъ берегамъ, въ новые рудники, къ невѣдомымъ сокровищамъ. И этимъ настроеніемъ онъ пронизываетъ свое искусство, не переставая быть реалистомъ, не прибѣгая ни къ какимъ аллегоріямъ, ни къ какимъ литературнымъ ухищреніямъ. Онъ всегда остается искреннимъ наблюдателемъ жизни. Его большія композиціи масломъ и скульптурныя работы такъ же непосредственно-правдивы, какъ и случайные наброски карандашомъ, углемъ, и смѣлыя пастели.
Во всемъ Менье — ничего надуманнаго, предвзятаго. Я по-

вторяю: никакой тенденціозности. Мысли, которыя вызываетъ его творчество — наши мысли. Онѣ близки ему и дороги, какъ нашему современнику. Несомнѣнно. Но кто знаетъ, какую философскую или моральную идею прочтутъ въ тѣхъ же образахъ зрители, которые придутъ послѣ насъ?

. . . . . .

венный
ическій
ивизмъ

Великія произведенія искусства живутъ въ вѣкахъ. Каждое новое поколѣніе толкуетъ ихъ по своему. Отсюда — ихъ безсмертіе. Конечно, мы, читатели XX-го вѣка, совершенно иначе относимся къ Шекспиру, чѣмъ поклонники его XVII-го и XVIII-го столѣтій. Нельзя предвидѣть, какъ онъ будетъ понятъ черезъ сто лѣтъ. Можетъ быть, все, что мы думаемъ о Тимонѣ, покажется тогда невѣрнымъ. Можетъ быть, родится новый Вольтеръ, который не дочитаетъ ‚Троила и Крессиду‘, возмущенный выходками ‚дурного вкуса‘, которыя допустилъ авторъ. Можетъ быть, ‚второго творца послѣ Бога‘, по выраженію Гюго, люди опять забудутъ, и узнаютъ снова, но не такимъ, какимъ его знаемъ мы... Великія произведенія живутъ, собственной жизнью, независимо отъ своихъ создателей. Въ концѣ концовъ объ ‚авторѣ‘ и его раздуміяхъ перестаютъ вспоминать. Идеи, которымъ онъ свято вѣрилъ, старѣютъ и умираютъ. Совсѣмъ по другому начинаютъ звучать слова въ устахъ его героевъ, и другими начинаютъ казаться герои, высѣченные имъ изъ мрамора или написанные на холстѣ. Они постепенно теряютъ все, что ихъ украшало въ глазахъ современниковъ, и никакіе реставраторы и ученые міра не въ силахъ возстановить этой утраты. Зато красоты, полныя новыхъ чаръ и откровеній, о которыхъ никогда не грезилось автору и никому въ его время, таинственно рождаются изъ нихъ для новой жизни. Отъ автора остается только то великое и неизмѣримое, что онъ отдалъ отъ себя, превзойдя себя

въ своемъ твореніи. Потому то цѣнно въ произведеніи искусства не авторское ‚я‘, не моральная личность творца, но его ‚я‘ созерцательное, созидающее, внѣвременное. Потому то, чѣмъ меньше подчинено искусство авторскому, нравственному субъективизму, тѣмъ больше его эстетическая емкость и тѣмъ оно долговѣчнѣе.

Нравственное содержаніе, излучаемое творчествомъ Менье, можетъ быть понято очень различно.

Если многими оно принимается какъ вѣсть соціализма, то, вѣроятно, по недоразумѣнію... Кто Менье? Только художникъ современнаго плебса или также — демократъ-художникъ? Видитъ ли онъ въ своемъ искусствѣ нѣчто въ родѣ проповѣди? Не скрывается ли въ немъ за эстетикомъ идеологъ и обличитель? Не думаю. Не знаю. Это не важно. Это такъ же не важно какъ рѣшеніе вопроса, къ какой партіи аѳинскихъ гражданъ принадлежалъ Софоклъ, или какія религіоныя убѣжденія исповѣдывалъ Скопасъ. Важно совсѣмъ иное. Важно, что трагедіи и мраморы грековъ продолжаютъ быть предметомъ культа вотъ уже болѣе двухъ тысячъ лѣтъ. Кто былъ Пракситель? Во что онъ вѣрилъ? Мы не знаемъ. Мы только знаемъ, что созданный имъ юноша-Аполлонъ прекрасенъ. Далекая отъ насъ жизнь воплотилась навѣки въ его совершенствѣ. И, любуясь имъ, мы поклоняемся вѣчному.

. . . . . .

Символическій синтезъ

Величавый реализмъ Менье выросъ изъ тѣхъ же глубинъ безсознательнаго, какъ искусство древнихъ. Это такъ, несмотря на глубокое несходство между ними и на новую сознательность современнаго творчества. Менье — реалистъ и классикъ, т. е. представитель искусства обратнаго тому, которое мы называемъ ложно-реализмомъ и ложно-классицизмомъ. Онъ ничего не придумываетъ и ничему не подражаетъ. Онъ пре-

ображаетъ въ прекрасную правду плѣнившую его жизнь. Онъ подыскиваетъ художественную форму, болѣе жизненную въ своей кажущейся незыблемости, чѣмъ пестрая видимость явленій. Онъ встрѣчаетъ рабочихъ: пахарей, медленно шагающихъ въ полѣ за плугомъ, — косарей, отдыхающихъ въ жаркіе іюньскіе дни среди цвѣтущихъ травъ, — рыбаковъ, несущихъ длинныя сѣти, перевитыя морской тиной, — мрачныхъ, точно высѣченныхъ изъ каменнаго угля, жителей шахтъ съ воспаленнымъ взглядомъ, — каменотесовъ и кузнецовъ, подымающихъ желѣзными руками желѣзные молоты — и они не представляются ему только индивидуальными существами. Особенности, присущія каждому, складываются въ его воображеніи въ типическія черты. Сквозь непостоянное, мелкое, случайное, онъ видитъ общее и роковое. Отъ обманчивой поверхности возникновеній, доступныхъ всѣмъ, онъ идетъ къ тому, что за ними мерещится ему одному, какъ цѣль и символъ. И это углубленіе, эта жажда синтетической правды, приводитъ его къ стилизаціи, къ архаизмамъ, къ примитивной упрощенности формъ. Съ годами изъ скульптуръ Менье исчезаетъ все, что имѣетъ характеръ слишкомъ опредѣленной частности. Созидательный синтезъ его мысли кристаллизуется въ образы, которые отражаютъ природу какъ волшебныя зеркала.

Таковы статуи, сдѣланныя имъ въ позднѣйшую, самую плодотворную эпоху, когда онъ опять поселился въ Брюсселѣ и почувствовалъ, наконецъ, ту увѣренность въ себѣ, которую даетъ слава. Для украшенія террасы брюссельскаго ботаническаго сада онъ сооружаетъ, по заказу правительства, двѣ громадныя фигуры: ‚Сѣятеля‘ и ‚Косаря‘ (‚Іюнь‘). Эти фигуры, можетъ быть, лучшія.

Я видѣлъ ихъ. Одинъ — весь движеніе и ритмъ; онъ идетъ широкимъ, размѣреннымъ шагомъ по невидимой пашнѣ и высоко держитъ голову, подаваясь назадъ съ каждой новой

Сергѣй Маковскій

пригоршней брошенныхъ зеренъ. Другой, косарь, стоитъ, отдыхая послѣ знойной лѣтней работы, и утираетъ жилистой рукой вспотѣлый лобъ... Величаво простъ замыселъ и нераздѣльно слиты съ нимъ воплощающіе его образы. Передъ нами простой сѣятель и простой косарь, и въ то же время гораздо больше — тысячи сѣятелей и косарей, тысячи поколѣній, идущихъ тѣмъ же размѣреннымъ шагомъ вдоль вспаханныхъ бороздъ и требующихъ отъ земли и неба ‚даровъ обильныхъ', — неисчислимые милліоны жизней, заплатившихъ за право жизни кровью и потомъ.
Возникъ символъ. И намъ кажется, что мы услышали плавный, разрѣшительный аккордъ, въ которомъ звучатъ голоса цѣлой симфоніи.

Искусство Менье — лирическая эпопея труда. Грандіозный ‚Памятникъ труду' — мечта, осуществленіе которой увлекало Менье впродолженіи долгихъ лѣтъ, — этотъ памятникъ онъ воздвигъ всѣмъ своимъ вдохновеннымъ трудомъ. Теперь мы знаемъ, что этотъ памятникъ — храмъ, и самъ благоговѣйный строитель его, сѣдой жрецъ красоты, неутомимый сѣятель высшей правды, стоитъ на вершинѣ, глядя грустными и мудрыми глазами въ грядущіе вѣка *).

1905.

*) Менье умеръ въ 1906 г.



ОБРИ БИРДСЛЕЙ
АВТОПОРТРЕТЪ

Есть предвидѣнія чувства и мысли, которыя могутъ быть выражены только графикой. Ни живопись, ни скульптура, ни музыка не передаютъ ихъ чаръ. Есть полусознательныя угадыванія и утвержденія духа, требующія линіи, черты, знака, чтобы сдѣлаться красотой; настроенія грусти, ироніи и ужаса — воплотимыя только въ черныхъ штрихахъ. Есть поэзія острыхъ подобій и контрастовъ, символы, чистые и демонскіе, которымъ мы можемъ дать форму только перомъ или иглой. Мистика начертаній. Таинственныя проникновенія глаза въ лабиринты духовныхъ сумраковъ. Послѣдніе пиры воображенія на рубежахъ постижимаго.

Современная графика

Чѣмъ интеллектуальнѣе вѣкъ и утонченнѣе его пытливость и смѣлость образной мысли, тѣмъ больше въ его творчествѣ тяготѣній къ этой магіи „въ черномъ и бѣломъ", къ графической стилизаціи, къ изощренностямъ и преувеличеніямъ рисунка.

Переживаемая нами эпоха, исключительно интеллектуальная и пытливая, обогащенная опытомъ всѣхъ культуръ, возродила графическое искусство, почти забытое предъидущей эпохой эстетической и умственной грубости, и всѣ сокровенныя вожделѣнія современности къ свободѣ ассоціацій, къ изысканному индивидуализму, къ характерности наблюденій, къ пламеннымъ глубинамъ религіознаго и демоническаго чувства —

обрѣли языкъ линій и свѣтотѣни, на которомъ иногда можно сказать больше, чѣмъ краской и звукомъ, и пластикой. Когда нибудь, черезъ много лѣтъ, когда современная эпоха станетъ далекимъ прошлымъ, для того, чтобы постичь ея трагедію, надо будетъ вернуться къ произведеніямъ нашихъ графиковъ. И, можетъ быть, все, что мы, слишкомъ близкіе имъ, склонны назвать бредомъ, болѣзнью, безуміемъ или случайнымъ капризомъ таланта, представится тогда страшной правдой. Эта страшная правда — въ рисункахъ Обри Бирдслея.

. . . . . .

ѣнные камни

Бываетъ странное соотношеніе между творчествомъ художниковъ и красотой драгоцѣнныхъ камней. Искусство Тиціана напоминаетъ розовый жемчугъ съ дымно-золотистыми отливами. Искусство Беклина — изумрудъ, ярко-зеленый какъ вода южнаго моря у скалистыхъ побережій. Картины Пювиса свѣтятъ сказочно и смутно, какъ блѣдные, многоцвѣтные опалы. Бернъ-Джонсъ прозраченъ и таинственно-нѣженъ, какъ лунный камень... Творчество Бирдслея — черный алмазъ съ тонко-отшлифованными гранями, съ острымъ, холоднымъ блескомъ, съ загадочными мерцаніями преломленныхъ лучей, — черный алмазъ въ филигранной оправѣ, восхищающій совершенствомъ работы и, въ то же время, наводящій жуткій трепетъ, словно талисманъ волшебника.

Хрупкими завитками орнаментовъ, пылью мелкихъ точекъ, узорнымъ чередованіемъ густыхъ тѣней и бѣлыхъ пятенъ — этотъ геніальный юноша создалъ графическій стиль, превосходящій изысканной смѣлостью и остротой контрастовъ все, что мы до сихъ поръ знали. Роскошь декоративныхъ мотивовъ, разнообразіе эффектовъ, граненая отчетливость рисунка, сложный контрапунктъ деталей, всегда новыхъ и остроум-

ныхъ, чаруютъ вниманіе. Нельзя достаточно налюбоваться. Нельзя исчерпать впечатлѣнія.

Какая удивительная техника! Какая безупречность формы! Но это — не главное. Творчество Бирдслея — магическое зеркало. Какъ въ волшебномъ талисманѣ, въ немъ преломляются лучи призрачныхъ міровъ, овѣвающихъ нашу солнечную явь. Въ немъ угадывается запредѣльная правда чудовищныхъ подобій, правда символовъ, искушающихъ своимъ безуміемъ, правда демона, смѣющагося надъ законами людей и боговъ.

. . . . . .

Бѣсовскій театръ.

Мы всматриваемся въ манящую глубину чародѣйнаго алмаза, полнаго мерцаній, и передъ нами открывается фантастическое царство миніатюрныхъ видѣній, словно разыгрывающихъ, въ маленькомъ бѣсовскомъ театрѣ, великую трагедію міра. И рядомъ съ ними кажутся наивными бредные уроды восточной демонологіи, всѣ кощунственныя маски Аримана, всѣ проклятые христіанствомъ прообразы грѣха, — даже бѣсы Гойи и Питера Брегеля. Передъ ними тускнѣютъ средневѣковые шабаши, слишкомъ откровенно діавольскіе, чтобы искушать наше балованное воображеніе скептиковъ. Бирдслей никогда не пугаетъ. Онъ заманиваетъ. У него хитрые, кошачьи пріемы. Онъ идетъ не отъ уродства къ ‚поэзіи ужаса'. Онъ завораживаетъ красотой, и въ ней, незамѣтно, осторожно, съ тонкимъ садизмомъ, свойственнымъ ему одному, выявляетъ соблазнъ демоническаго, отравляющій, какъ ядъ, скрытый между лепестками плѣнительно-нѣжнаго цвѣтка. Едва прикасаясь къ бумагѣ черною тушью, словно играя, онъ строитъ затѣйливые замки изъ кружевъ и тончайшаго бисера и населяетъ ихъ существами страшными своей парадоксальностью, своимъ ласкательнымъ цинизмомъ и неотразимой граціей.

Кривляясь и гримасничая, чередуются вереницами невѣроятные полулюди-полукуклы, кавалеры и куртизанки въ бархатѣ и шелкахъ, — ряженыя привидѣнія бреда, окруженныя сказочными явствами и цвѣтами. Странно пестрѣютъ на нихъ пудреные парики, ленты и перья, узорные камзолы, черные фраки, жреческія мантіи и тіары. Они хохочутъ, шепчутся и грозятъ, выгибая птичьи шеи и размахивая тонкими руками въ дорогихъ запястьяхъ. Они выступаютъ съ жеманной граціей по мозаичнымъ паркетамъ кукольныхъ дворцовъ, насыщенныхъ экзотической роскошью; хитро скалятъ зубки и прихорашиваются передъ зеркалами: маленькія феи, свѣтскія вѣдьмы съ ужимками балованныхъ маркизъ, косоглазыя и нѣжно-развратныя, — хищно-порочныя Мессалины и обольстительныя Саломеи изъ царства суккубовъ и вампировъ, рахитическіе клоуны, похотливые гномы, отвратительные горбуны съ острыми, звѣриными рыльцами, старухи въ пышныхъ робронахъ, наводящія ужасъ зловѣщимъ кокетствомъ, томные щеголи въ узкихъ туфелькахъ и ажурныхъ чулкахъ, лукавые принцы и королевны, насмѣшливо подмигивающіе другъ другу подъ бальными масками. Паяцы грѣха и сладострастія надъ призрачными безднами, кобольты мистическаго видѣнія, въ которомъ, какъ въ чудовищномъ зеркалѣ, отражается гримаса человѣчества... И становится жутко отъ этой гримасы, потому что черезъ нее постигается одна изъ правдъ безначальной жизни. Сквозь филигрань причудливыхъ линій и пятенъ, сквозь сѣти кружевныхъ узоровъ, какъ будто сквозь дымъ кадильницы, колеблемой рукою прихотливаго бѣса, — выступаетъ одно изъ лицъ современности. Лицо страшное и смѣшное, съ сатанински-чувственной улыбкой и порочнымъ взглядомъ, подъ шутовской личиной. И кажется, что нѣтъ выхода изъ этой кукольной оргіи. Некуда скрыться отъ этой фееріи маріонетокъ, презрѣвшихъ всѣ земные предѣлы. Вѣдь, можетъ быть, онѣ правы? Можетъ быть, все, что для насъ освящено

разумомъ и совѣстью — иллюзія, такая же обманная, какъ онѣ? Кошмарные образы Бирдслея, подобно химерамъ готическихъ соборовъ, возникли изъ переживаній, столь же неизбѣжныхъ, роковыхъ, какъ райскія грезы Гирландайо и цѣломудренныя мистеріи Пювиса, что свѣтятъ сказочно и смутно, какъ многоцвѣтные опалы.

. . . . . .

Теплицы порока

И у порока свои дворцы и подполья, и свои теплицы. Какъ цвѣты, взлелѣянные рукой знатока въ стеклянныхъ оранжереяхъ съ искусственной влагой, какъ махровые, причудливо-яркіе и странно-блѣдные цвѣты, забывшіе о родныхъ лугахъ, — въ нихъ возникаютъ видѣнія, извращенныя и красивыя. Теплицы порока. Сады пресыщеннаго сладострастія. Міръ хрупкихъ искушеній, призрачныхъ въ своей необычности, мистическихъ — своей остротой. Отрава слишкомъ тонкихъ куреній и слишкомъ изысканныхъ формъ. Вкрадчивость диссонансовъ, чарующихъ, какъ музыка. Чувственность, похожая на жестокость. Безстыдство холодное, какъ цѣломудріе. Видѣнія-орхидеи души влюбленной въ свою неутолимость. Образы-химеры, точно больные стебли растеній, не видавшіе солнца, никогда не видавшіе солнца, и неба, и звѣздъ.

Въ началѣ новеллы, написанной и иллюстрированной Бирдслеемъ ‚Under the hill‘ — описывается, у входа въ замокъ богини Елены, садъ, гдѣ стоитъ герой фантастическаго разсказа, аббатъ Фанфрелюшъ: ‚Вокругъ него сонно качались странные цвѣты, тяжело свисая отъ благоуханій, сочась ароматами; росли мрачныя безымянныя травы, которыхъ не найти даже у Менцеліуса. Огромныя бабочки, со столь богатой окраской крыльевъ, что, казалось, онѣ накинули дорогія вышивки и парчи, — дремали на столбахъ воротъ, и глаза ихъ, раскрытые, горѣли и

пылали сѣтью огненныхъ жилъ. Столбы были высѣчены изъ нѣжноцвѣтнаго камня и возвышались, словно гимны, славящіе радости, такъ какъ, съ основанія до верхушки, каждый былъ украшенъ рѣзьбой, изображающей любовныя сцены и свидѣтельствующій о столь хитроумной изобрѣтательности и столь любопытныхъ познаніяхъ, что Фанфрелюшъ замѣшкался, ихъ разглядывая. Они превосходили все, что Японія до сихъ поръ воспроизвела въ своихъ maisons vertes, все, что когда либо украшало прохладныя ванныя кардинала Ла-Моттъ'... *)
Вы чувствуете, съ первыхъ же строкъ, какъ васъ охватываетъ тепличный воздухъ. Нѣга волшебства завладѣваетъ мыслью. Вмѣстѣ съ золотокудрымъ аббатомъ Фанфрелюшъ вы ‚ускользаете изъ міра' и больше ничему не удивляетесь. Даже въ голову не приходитъ не соглашаться. Слишкомъ ясно, что художникъ — колдунъ, но не обманщикъ. Его эпикурейство, не знающее моральныхъ предразсудковъ, манерное щегольство его ироніи и дерзость его аристократизма такъ художественны и непринужденны, что не вызываютъ ни тѣни досады.
Парадоксальность Бирдслея — не поза, но органическая потребность фантазіи. Въ часы творчества онъ дѣйствительно живетъ жизнью эфемерныхъ созданій, о которыхъ грезитъ. Онъ заражается психологіей своихъ маріонетокъ, участвуетъ съ шутливой серьезностью на ихъ пиршествахъ, любуется роскошью ихъ наслажденій и тоскуетъ вмѣстѣ съ ними...

. . . . . .

Теплицы порока... Въ атмосферѣ, насыщенной ‚тонкимъ ядомъ любовныхъ ласкъ', воображеніе празднуетъ побѣды надъ совѣстью и разсудкомъ. Несуществующими кажутся горе и радость земли. Они забыты. Все обыденное, закономѣрное,

*) Переводъ заимствованъ изъ журнала ‚Вѣсы', 1905, № 11.

возможное потеряло власть надъ событіями. Исключеніе стало правиломъ. И вспомнились всѣ навожденія, всѣ вымыслы, всѣ излишества обольщающихъ сновъ: юныя мадонны съ лицами куртизанокъ и разубранныя жемчугами гетеры съ лицами мадоннъ, замаскированные херувимы въ вѣнкахъ изъ ирисовъ и маковъ, птицы съ томной граціей и обѣщающимъ взоромъ, бѣлые единороги, влюбленные въ богинь, сатиры, преслѣдующіе женоподобныхъ фавновъ и узкобедрыхъ наядъ. Воскресли древніе культы сладострастія въ новыхъ безумно-смѣлыхъ сочетаніяхъ. Воскресли неявно, не открыто; но мерещутся сквозь букеты запутанныхъ линій, — въ узорныхъ наменахъ рисунка, въ загибахъ и угловатостяхъ орнамента, въ тысячѣ деталей, краснорѣчивыхъ отъ недосказанности, какъ улыбки женщинъ.

Откуда они? Почему — всѣ вмѣстѣ? Пудреные дэнди, утопающіе въ кружевахъ и батистахъ, и волосатые бѣсы, ангелы и драконы, подземные гномы и танцовщицы въ прозрачныхъ кринолинахъ! Надъ чѣмъ они смѣются? Чего ждутъ, прохаживаясь или неподвижно стоя въ этихъ праздничныхъ залахъ, обвѣшанныхъ люстрами и зеркалами? Чего боятся они, скрываясь подъ масками, и прячась въ складкахъ слишкомъ пышныхъ одеждъ? Или, можетъ быть, мы боимся?

‚Были сумерки‘ часъ, когда усталая земля облекается въ мантію изъ мглы и тѣней, когда молчаніе зачарованнаго лѣса нарушается тихими шагами и голосами фей, когда воздухъ пропитанъ нѣжными настроеніями, и даже щеголи, сидя передъ своими туалетными столиками, отдаются мечтамъ. — ‚Прекрасный мигъ, — думалъ Фанфрелюшъ, — чтобъ ускользнуть изъ міра‘...

И, послѣ описанія волшебнаго сада, Бирдслей продолжаетъ: ‚Слабые звуки пѣнія выплыли изъ нѣдръ горы, еле слышные звуки музыки, далекой и странной, какъ тѣ сказки моря, что можно подслушать въ раковинахъ, — ‚Вечерняя молитва Елены,

безъ сомнѣнія', сказалъ Фанфрелюшъ, и, какъ можно легче, взялъ нѣсколько аккордовъ въ аккомпаниментъ на своей маленькой лютнѣ. Медленно, черезъ околдованный порогъ проплыла пѣсня и стала обвиваться вокругъ нѣжныхъ колоннъ, такъ что, наконецъ, и бабочки прониклись страстью и причудливо задвигались во снѣ. А одна изъ нихъ, разбуженная болѣе рѣзкими звуками лютни аббата порхнула въ глубь пещеры. Фанфрелюшъ увидѣлъ въ этомъ приглашеніе войти. — ,Прощайте!' воскликнулъ онъ, дѣлая рукой всеохватывающій жестъ. — ,Прощай, мадонна', — только что показавшемуся холодному кругу луны, прекрасной и чарующей. И въ голосѣ его, при этихъ словахъ, замѣтна была тѣнь чувства'.

Эти таинственныя мгновенія прощанія съ міромъ были хорошо знакомы художнику. Онъ любилъ ихъ съ неосторожностью генія, которому суждена ранняя смерть. Въ эти мгновенія сгорѣла его жизнь.
Онъ умеръ двадцатишести-лѣтнимъ юношей, сдѣлавъ больше, въ немногіе годы неустанной мечты и непрерывнаго труда, чѣмъ другіе, творящіе до глубокой старости, — умеръ оттого, что жилъ слишкомъ напряженно, или, быть можетъ, жилъ недостаточно, слишкомъ часто ,прощаясь съ жизнью'. Стеклянные дворцы невозможнаго, къ которымъ манило его душу, сомкнулись надъ нимъ въ волшебный саркофагъ.
Человѣку не дозволено безнаказанно переступать предѣлы. Призраки не прощаютъ.

. . . . . .

Синтезъ. Бирдслей, подобно большинству современныхъ художниковъ, — наслѣдникъ многихъ культуръ. Его творчество претворило самые разные стили. Онъ умѣлъ, какъ никто, присвоивать

чужое, для утвержденія своей оригинальности, — подражать многимъ, чтобы остаться неподражаемымъ.
Но надо отмѣтить три главныхъ вліянія: италіанское quatrocento — Мантенья, Ботичелли, ранніе венеціане; эпоха послѣднихъ Людовиковъ, и японское искусство.
Своими мистическими настроеніями Бирдслей, отчасти, приближается къ примитивамъ XV вѣка и можетъ считаться примыкающимъ къ школѣ прерафаэлитовъ.
Увлеченіе стилемъ rocaille, со всей обольстительной искусственностью быта, которымъ онъ созданъ, приближаетъ его къ французскимъ мастерамъ XVIII столѣтія, прославившимъ жеманный аристократизмъ придворной роскоши, смѣшанный съ нарядныимъ идиллизмомъ любовныхъ пасторалей.
Наконецъ, техникой и характеромъ рисунка, онъ, не стѣсняясь, обнаруживаетъ свою любовь къ начертательной магіи японскихъ фантастовъ.
Много и другихъ вѣяній въ его искусствѣ, — намековъ, напоминающихъ то дивно-тонкіе силуэты египетской стѣнописи, то фигуры ассирійскихъ рельефовъ, то нѣжнотканные узоры персидскихъ ковровъ. Но при всемъ этомъ Бирдслей всегда остается художникомъ ‚своей эпохи', современникомъ до мозга костей, эстетомъ ‚конца вѣка' par excellence, прославляющимъ тотъ культъ красоты, которому служили Флоберъ, Готье, Россети, Бодлеръ, Уайльдъ, всѣ изысканные поэты новаго возрожденія, или такъ называемаго ‚упадка'.

Искусство Бирдслея — небывалый синтезъ.
Онъ парнасецъ, романтикъ, сатирикъ, мистикъ и карикатуристъ; но ни одно изъ этихъ опредѣленій для него не характерно. Характерно его умѣніе сливать, въ одномъ неожиданно-цѣльномъ впечатлѣніи, и эстетство парнасца, и романтизмъ, и сатиру, и мистическій паѳосъ, и карикатуру. Онъ смѣется, оставаясь серьезнымъ, мечтаетъ, какъ трубадуръ, и

вмѣстѣ съ тѣмъ шутитъ съ цинизмомъ Раблэ. Онъ ужасается и позируетъ, бичуетъ, молится и развратничаетъ — въ то же время. Онъ соединяетъ несоединимое: тайна его убѣдительности.

Его маленькіе précieuses въ пышно-завитыхъ парикахъ и замысловатыхъ фижмахъ, похожи на гейшъ Моронобу и Хокусая. И это кажется вполнѣ естественнымъ. У него Іоаннъ Креститель съ лицомъ дюреровскаго рыцаря, а Саломея, сидящая за туалетнымъ столикомъ, — въ платьѣ современной élégante. И мы соглашаемся. Мы соглашаемся, потому что чувствуемъ, любуясь этими рисунками, что художественная правда — не во внѣшнемъ соотвѣтствіи изображенія графическому разсказу, но въ интимномъ воздѣйствіи образа. Начертательный парадоксъ пробуждаетъ и подчиняетъ воображеніе зрителя, какъ смычекъ виртуоза струны скрипки.

. . . . . .

а пути оссети

Незрѣлые рисунки Бирдслея — въ манерѣ прерафаэлитовъ. Тѣ же мечтательные, кельтическіе профили, тѣ же извивающіяся складки дѣвичьихъ пеплумовъ, та же поэзія раннихъ флорентійцевъ и венеціанъ, поэзія ‚Романа розы‘ и ‚Рыцарей круглаго стола‘. Въ старыхъ итальянскихъ фольянтахъ XV вѣка находишь заставки и фронтисписы, гравюры на деревѣ, офорты, удивительно напоминающіе рисунки Бирдслея за этотъ періодъ. Онъ, несомнѣнно, зналъ ихъ. Съ самаго дѣтства онъ лелѣялъ мысль о возрожденіи забытой графики юнаго, готическаго ренессанса.

Къ этому присоединилось непосредственное обаяніе Россети. Бирдслей многое заимствовалъ у геніальнаго вдохновителя прерафаэлизма. Интересно при томъ, что его заимствованія совершенно полярны заимствованіямъ другого ближайшаго преемника Россети, Бернъ-Джонса.

Бернъ-Джонсъ и Бирдслей — два пути, расходящіеся отъ одного начала. Положительный и отрицательный полюсы англосаксонскаго эстетизма. Ормуздъ и Ариманъ той интеллектуально-чувственной мистики, которая выявляетъ духъ расы въ искусствѣ англичанъ. Ибо этотъ духъ — духъ Сатурна и Венеры, паѳосъ мысли и чувственный паѳосъ, и въ этомъ соединеніи, какъ во всемъ — двѣ глубины, верхняя и нижняя. Въ творчествѣ Россети онѣ соприкасаются.

Россети — цѣломудренно-религіозенъ и въ то же время демониченъ. Онъ соединяетъ серафическое съ порочнымъ. Красота его Прозерпины двуликая; она — плѣнница двухъ міровъ.

. . . . . .

Бернъ-Джонсъ, этотъ тончайшій художникъ съ душою аскета, устремился отъ Россети — къ небу, къ свѣтлой безднѣ, къ символамъ просвѣтленно-чувственной грезы. Онъ взялъ у дѣвушекъ Россети ихъ глаза, полные созерцательной грусти и невѣдѣнія, но забылъ объ аломъ сладострастіи ихъ губъ. Онъ утончилъ пластику ихъ тѣлъ, музыку ихъ движеній, мягкихъ и медлительныхъ, какъ движенія спящихъ. Онъ унаслѣдовалъ отъ Россети его серьезность, серьезность порывовъ къ надмірному, серьезность желанья надмірнаго въ женщинѣ. Но онъ загасилъ въ своемъ творчествѣ тревожное пламя учителя. Бернъ-Джонсъ и Бирдслей

Для Бернъ-Джонса любовь — нѣжное таинство. Его чувственность — такая тонкая, что становится печалью, такая одухотворенная, что кажется безстрастіемъ. Все его творчество, прозрачное и таинственно-нѣжное, какъ лунный камень, любованіе женственностью, греза о женщинѣ. Но въ этой грезѣ — цѣль; и женщина побѣждена грезой. И оттого, что эта любовь — не любовь, оттого, что она для созерцаній, для умственныхъ трепетовъ, оттого въ ней такая насыщенность нѣжно-

сти, такая неутолимость. Любовь безъ удовлетворенія, любовь-сказка, любовь-стремленіе ‚по ту сторону жизни'... Въ такой любви не надо опредѣленности и контрастовъ. Полъ не долженъ быть выраженъ ясно. Все — въ оттѣнкахъ, въ нѣжныхъ намекахъ плоти. Тѣмъ острѣе возникающія ощущенія, тѣмъ опьяненнѣе счастье неосуществимыхъ желаній, тѣмъ мучительнѣе ожиданія ласки, тѣмъ блаженнѣе мука объятій.
Вершина эстетической аморальности въ ореолѣ христіанскаго отреченія. Самое мистическое изъ язычествъ, воплощающее, въ образахъ дѣвственнаго сладострастія, грусть міровой красоты. Вѣчная мечта людей о нечеловѣческомъ. Вѣчное порываніе духа къ таинственной невѣстѣ.
Вѣчно-женственное, вѣчно-сказочное...

Въ женскихъ образахъ Россети Бирдслей полюбилъ предчувствіе Аримана. Онъ разгадалъ губы Прозерпины, но отвернулся отъ ея взгляда. Онъ утончилъ чувственный демонизмъ учителя, такъ же какъ Бернъ-Джонсъ — утончилъ его духовность. Но Бернъ-Джонсъ на этомъ остановился и потому справедливо считается эпигономъ прерафаэлизма. Бирдслей пошелъ дальше, гораздо дальше — въ противоположномъ направленіи. Онъ не только заглянулъ въ ‚нижнюю бездну', онъ перескочилъ черезъ нее, съ легкомысліемъ мальчика, который ‚все можетъ'. Отвергнувъ основной завѣтъ учителя — серьезность, онъ надѣлъ смѣющуюся маску. Тамъ, гдѣ Россети благоговѣлъ бы отъ ужаса, отъ сознанія трагизма, отъ роковыхъ противорѣчій, тамъ, на страшномъ полюсѣ безумныхъ искушеній, онъ хохочетъ и хлопаетъ въ ладоши. Это послѣднее дерзновеніе — странно уединяетъ Бирдслея, ставитъ его внѣ обычныхъ категорій.

. . . . . .

Въ теплицахъ порока, гдѣ погибла его душа, такъ часто ‚ус-

кользавшая изъ міра', демоническое сладострастіе смѣшалось съ демоническимъ веселіемъ; древне-языческій миѳъ облекся въ формы манерной чопорности ,fin de siècle'; символы неба и ада одѣлись въ пестрые травести уличныхъ маскарадовъ...

Въ этой атмосферѣ трепетнаго безумства — картина смѣняетъ картину, одна неожиданнѣе другой. Бѣгутъ вакханки, у которыхъ, вмѣсто волосъ, гроздья винограда, обнимая испуганныхъ шутовъ, руками, переходящими въ дикія лозы. Стоитъ женщина въ бѣломъ парикѣ — между діаволицей, злымъ попугаемъ и пьеро въ бархатной маскѣ. Другая женщина, съ широкими скулами и густымъ, жаднымъ ртомъ, улыбается чему то. Передъ ней отвратительный карликъ-недоносокъ, съ громаднымъ черепомъ, похожимъ на гуттаперчевый пузырь, читаетъ въ раскрытой книгѣ: incipit vita nova. Тоже маленькое чудовище-зародышъ — страшный символъ бирслеевской извращенности — виденъ въ рисункѣ ,сны', гдѣ молча уставились другъ на друга безрукій воинъ въ пушистыхъ поножахъ, херувимъ, попирающій крылатаго дракона, змѣинокудрыя фуріи, кобольтъ-лиллипутъ съ женскимъ тѣльцемъ и птичьей головой и маска смѣющагося чорта... Въ садахъ, разукрашенныхъ колоннадами, мраморными вазами и стриженными боскетами въ стилѣ рококо, на берегу сонныхъ прудовъ и въ теплой тѣни пышнолиственныхъ вязовъ — прогуливаются дѣвушки въ длинныхъ претенціозныхъ платьяхъ, замѣтающихъ слѣды ихъ миніатюрныхъ башмачковъ. Съ ними встрѣчаются молодые фавны, невинные и нѣжные, какъ весенніе цвѣты. Потомъ эти дѣвушки входятъ въ свои кукольные замки; передъ туалетными столиками, уставленными всѣми изобрѣтеніями новѣйшихъ ,instituts de beauté', онѣ бѣлятся и румянятся, и придворные карлики, съ высунутыми языками и звѣриными лапками, пронзительно свистятъ въ знакъ одобренія...

Порокъ торжествуетъ. Маски толпятся и безчинствуютъ. Пляшущіе уроды колышатся отъ смѣха. Совершаютъ обряды. Изъ адскаго пламени выростаетъ фигура дряхлаго Силена въ монашеской рясѣ; его причесываютъ два странныхъ цирульника-демона, одинъ въ образѣ танцовщицы съ когтистыми руками и козлиными копытцами, другой — клоунъ; они переговариваются, и шопотъ ихъ какъ свистъ змѣиныхъ языковъ. Еще клоуны, вертлявые и нарядные, съ жирными животами и чрезмѣрными тазами, брезгливые пьеро, указывающіе пальцемъ на что то потѣшное, гномы-музыканты, играющіе на фантастичныхъ инструментахъ, и тутъ же франты въ безукоризненныхъ фракахъ и цилиндрахъ — небывалая, суетная, оргійная свита богини, древней воскресшей богини — Венеры-Астарты.

На фонѣ узорно-вѣтвистаго трельяжа она стоитъ въ бальномъ нарядѣ, расшитомъ розами, между двухъ сатировъ-канефоръ, держащихъ свирѣли. Надменная, неотразимая! Подъ платьемъ, плѣнившимъ ея члены, какъ чешую змѣи, ея тѣло угадывается сильное и стройное, не знающее пощады.
Венера-Астарта!
Это къ ней, шатаясь и раздирая плащъ о густой шиповникъ, идетъ Тангейзеръ, минуя черный лѣсъ, и посохъ падаетъ изъ его рукъ. Это она, въ образѣ Лизистраты, полуобнаженная, несетъ миртовую вѣтвь и потомъ, нарядившись въ причудливую накидку изъ тысячи шуршащихъ складокъ и въ широкіе шаровары, держитъ рѣчь аѳинскимъ гражданкамъ. Это она, въ образѣ Миррины, бѣжитъ, изгибаясь, на пиръ и обращается въ менаду, и ведетъ за собой соннаго Силена съ курчавой бородой и заплывшими глазами. Это она же, въ костюмѣ empire, жеманно сидитъ на атласномъ диванѣ и читаетъ маленькій кипсекъ, ожидая поклонниковъ. Она — Венера-Астарта! У нея тысячи способовъ быть соблазнительной

Сергѣй Маковскій

и губить обѣщаніями ласки. Въ богатыхъ травести, она изображаетъ женоподобныхъ юношей съ широкими бедрами и ногами Адониса. Она обмахивается кружевными вѣерами, граціозная, какъ фаворитка Короля-Солнца; она щеголяетъ завитыми прическами, подражая merveilleuses Директоріи; она принимаетъ соблазнительно-мужественный обликъ mademoiselle Maupin, становится поочередно Саломеей, цѣлующей мертвый ротъ Іоканаана, Саломеей, у которой ноги ‚какъ двѣ бѣлыя голубки' и губы злыя, какъ алый макъ, и — Прекрасной Еленой за пирнымъ столомъ, ‚въ сафьяновыхъ туфелькахъ, вышитыхъ жемчугомъ', среди придворныхъ кавалеровъ, фрейлинъ и цинично прихрамывающихъ старичковъ.

Она вездѣ — Венера-Астарта! Рисунки Бирдслея разсказываютъ миѳъ ея превращеній. Въ бѣсовскомъ театрѣ, который открылся передъ нами, она — царица, героиня и главный режиссеръ. И напрасно ‚дама съ бѣлой розой' и ‚дама съ камеліями' аффектируютъ позы церемонно-свѣтскихъ женщинъ. Нескромные взоры амуровъ и пляшущихъ обезьянокъ съ ужимками влюбленныхъ пажей и ихъ собственный взоръ изъ-подъ полуоткрытыхъ вѣкъ — выдаютъ ихъ происхожденіе. Мы знаемъ, зачѣмъ онѣ явились, эти ненасытныя, невѣроятныя и все же неотразимыя женщины-гермафродиты. У нихъ — единая душа, душа Венеры-Астарты. Всѣ онѣ вышли изъ тѣхъ же теплицъ порока, какъ махровыя орхидеи стеклянныхъ дворцовъ, не видавшія солнца, никогда не видавшія солнца, и неба, и звѣздъ.

. . . . . .

Фелисьенъ Ропсъ

Имя Бирдслея часто упоминаютъ рядомъ съ именемъ Фелисіена Ропса, безъ всякихъ оговорокъ, словно они близки другъ другу общимъ характеромъ творчества. Здѣсь нужна особенная осторожность.

Ропсъ, въ концѣ концовъ, несмотря на дерзкую изощренность фантазіи, — порнографъ и порнографъ, въ большинствѣ случаевъ, достаточно невинный, чтобы приводить въ ужасъ добродѣтельныхъ буржуа. Ропсъ — настоящій французъ, съ тѣмъ отсутствіемъ интеллектуальной, мозговой утонченности, которое характерно для романской расы. Весь ‚демонизмъ' его сводится къ ‚удовольствіямъ любви'. Какъ бы онъ не паясничалъ и, порой, не ‚кощунствовалъ', онъ — жизнерадостный ‚жрецъ Афродиты', влюбленный сатиръ, и только.

Бирдслей не порнографъ. Онъ гораздо больше... Даже самые ‚непристойные' изъ его рисунковъ (я видѣлъ цѣлую серію ихъ у вѣнскаго коллекціонера Верндорфера) не производятъ впечатлѣнія ‚соблазнительности' въ томъ пошломъ смыслѣ, какое пріобрѣтаетъ это слово на языкѣ пошлыхъ людей. Англичане, у которыхъ мораль считается вопросомъ такта и хорошаго воспитанія, не могли простить Бирдслею его ‚corruption'. До сихъ поръ респектабельные граждане Альбіона, совсѣмъ не произносящіе имени Уайльда, произносятъ съ опаской имя Бирдслея. Но это несправедливо даже со стороны англичанъ. Бирдслей положительно слишкомъ изысканный мастеръ и слишкомъ безумный художникъ, чтобы быть опаснымъ для ‚добрыхъ нравовъ'. Соблазны его порочности доступны очень немногимъ.

. . . . . .

й грѣха Его изобличали и въ другомъ. Его назвали грѣшникомъ. Нѣмецкій критикъ Rudolf Klein характеризуетъ творчество Бирдслея словами: рай грѣха. И это такъ же невѣрно. Грѣха нѣтъ въ образахъ Бирдслея. Они порочны, но не грѣховны. Они ‚по ту сторону' моральнаго. Въ нихъ — демонизмъ аморальныхъ, интеллектуально-чувственныхъ соблазновъ.

Грѣхъ — нижняя бездна совѣсти. Въ лицѣ грѣшнаго дьявола угадывается лицо Бога. Паѳосъ ‚зла‘ обусловленъ паѳосомъ ‚добра‘. Видѣнія Бирдслея какъ будто ничего не вѣдаютъ о зломъ и добромъ. Дѣйствительно, ничего не вѣдаютъ. Ихъ бѣсовскій демонизмъ — въ извращенности безбожной, безстрашной и потому безгрѣшной. Бирдслеевскій дьяволъ — сынъ Сатурна и Венеры. Лучезарная царица наслажденій и неумолимый богъ мысли, пожирающій своихъ дѣтей, создали это красивое чудовище, у котораго нѣтъ совѣсти.

Съ точки зрѣнія христіанской, моральной мистики — Бирдслей просто внѣ закона.

О, да, если называть грѣхомъ мятежъ духа противъ чистоты мысли и чувственности, противъ гармоніи разума и невинности плоти, противъ свѣтлаго Сатурна и свѣтлой Венеры, тогда Бирдслей — великій грѣшникъ...

Все простое, чистое, здоровое, ‚нормальное‘ ему органически чуждо. Онъ могъ совершенно справедливо сказать про себя: Par les dieux jumeaux tous les monstres ne sont pas en Afrique (надпись на одномъ изъ автопортретовъ). Какъ послѣдователь автора ‚Paradis artificiels‘, Бирдслей ищетъ красоту въ противуестественномъ. Онъ оргіастъ искусственности. И въ этомъ направленіи онъ идетъ такъ далеко, что не только доходитъ до предѣла, но достигаетъ совершенства, какой то совсѣмъ исключительной завершенности.

. . . . . .

Точность

Тонкая полоска, облачный пунктиръ, скользящій извивъ, дватри яркихъ пятна, узоръ, бликъ, мелочь — и все сказано. Болѣе того: ничего не сказано, но угадывается что то окончательное. Чародѣйство совершилось; и по узкому руслу, вырытому мыслью художника, воображеніе зрителя стремится, покоренное.

Этотъ секретъ соединенія фантастичнаго съ точнымъ, эту магію графической математики знали только древніе японцы. Они многому научили Бирдслея. Но магія японцевъ, по преимуществу, зрительная, не психологическая; ея цѣль — синтетическое воспроизведеніе предмета, движенія, формы, красивой мгновенности видимаго міра. Для Бирдслея синтезъ — только средство къ выявленію интеллектуальныхъ, психологическихъ переживаній. Онъ — симфонистъ начертательнаго парадокса. Въ этомъ его лирика и его различіе, какъ европейскаго художника и вдобавокъ англо-саксонца, отъ мастеровъ Японіи, несравненныхъ оргіастовъ зрѣнія.

Точность Бирдслея и чаруетъ, и пугаетъ; она ограничиваетъ, но не исчерпываетъ образа, создавая искушающіе просторы, за предѣлами рисунка. Благодаря этому, очень часто, ничтожныя на первый взглядъ детали его иллюстрацій пульсируютъ болѣе напряженно, чѣмъ весь рисунокъ, словно въ нихъ — ключъ для разгадки цѣлаго. Въ одной изъ лучшихъ иллюстрацій (къ драмѣ Уайльда ‚Саломея') все настроеніе исходитъ изъ двухъ подробностей: пара маленькихъ туфелекъ направо, и черная волосатая рука палача, протягивающая снизу, на кругломъ блюдѣ, голову Іоанна. Все сладострастіе пляшущей Саломеи (другая иллюстрація этой серіи) какъ будто сосредоточено въ нѣсколькихъ розахъ, которыя порхаютъ вокругъ нея, рисуя въ воздухѣ слѣдъ ея порочнаго тѣла; и какъ изумительно дополнено это впечатлѣніе фигурой косматаго карлика, сидящаго, со своей странной гитарой, тутъ же, у голыхъ ногъ царевны.
Въ упоминавшейся Новеллѣ объ аббатѣ Фанфрелюшѣ Бирдслей описываетъ Елену такъ: ‚Елена сбросила капотъ и предстала передъ зеркаломъ, вся утопая въ волнахъ кружевъ и пышныхъ оборочекъ. Она была стройна и восхитительнаго роста. Шея и плечи ея были удивительно

тонко выточены, а крошечныя вызывающія груди дразнили той особенной прелестью, которую никогда нельзя понять вполнѣ, которой нельзя насладиться до-сыта. Руки ея были мягкаго, но изящнаго сложенія, а ноги — божественно длинны. Отъ бедра до колѣна — двадцать два дюйма, и отъ колѣна до пятки тоже двадцать два дюйма; однимъ словомъ, какъ подобаетъ быть ногамъ богини‘.

‚Двадцать два дюйма‘ — сколько безукоризненной дерзости въ этой небрежной точности... Такъ думалъ Бирдслей, и такъ онъ рисовалъ.

. . . . . .

Маски... Онъ любилъ маски, личины, скрывающіе лики, мертвыя, восковыя подобія жизни: искушающій прахъ. Маски

. . . ‚Тутъ были вуали, усыпанныя точечками, подъ которыми кожа лица казалась пятнистой, вѣера съ узкими прорѣзами для глазъ, сквозь которые кокетничали ихъ милыя владѣтельницы, другіе вѣера, расписанные разными фигурами и покрытые сонетами Споріона и разсказами Скарамуша; вѣера изъ огромныхъ живыхъ бабочекъ, насаженныхъ на серебряныя ручки. Тутъ были маски изъ зеленаго бархата, придававшіе лицу такой видъ, какъ будто на немъ три слоя пудры; маски на подобіе птичьихъ головъ, обезьянъ, змѣй, дельфиновъ, разныхъ мужчинъ и женщинъ, зародышей и кошекъ; маски, изображающія боговъ; маски изъ цвѣтного стекла, изъ прозрачнаго талька и изъ резины. Тутъ были парики изъ красной и черной шерсти, изъ павлиньихъ перьевъ, изъ золотыхъ и серебряныхъ нитей, изъ лебединаго пуха, изъ усиковъ винограда и изъ человѣческихъ волосъ; были огромные воротники изъ накрахмаленнаго муслина, поднимающіеся далеко выше головы; цѣлыя платья изъ завитыхъ страусовыхъ перьевъ; туники изъ пантеровыхъ шкуръ, изъ-подъ которыхъ красиво выглядывало розовое трико; капоты изъ алаго атласа,

отдѣланные крыльями совъ; рукава, выкроенные въ видѣ апокрифическихъ звѣрей; панталончики всѣ въ оборочкахъ вплоть до самыхъ пятокъ, съ нашитыми тамъ и сямъ крошечными красными розами; чулочки, расшитые любопытными рисунками и амурными сценами; юбочки, сдѣланныя на подобіе разныхъ цвѣтовъ. Нѣкоторыя изъ дамъ приклеили себѣ премиленькіе усики, окрашенные въ яркозеленый или пурпуровый цвѣтъ, закрученные и напомаженные съ поразительнымъ искусствомъ; другіе налѣпили себѣ огромныя бѣлыя бороды на подобіе святого Вильгефорта, тѣла ихъ, тамъ и сямъ, Дора расписалъ замысловатыми виньетками и потѣшными рисунками. Такъ на щекѣ — старикъ, почесывающій свою рогатую голову; на лбу — старуха, которую дразнитъ дерзкій амуръ; на плечѣ — какая-нибудь любовная канитель; вокругъ груди — кольцо сатировъ; вокругъ кисти руки — вѣнокъ блѣдныхъ, невинныхъ младенцевъ; на локтѣ — букетъ весеннихъ цвѣточковъ; на спинѣ — сцены изумительныхъ похожденій; на углахъ рта — крошечныя красныя точетки, а на шеѣ — полетъ птицъ, попугай въ клѣткѣ, вѣтка съ плодами, бабочка, паукъ, пьяный карликъ, или просто монограмма‘.

‚Пьяный карликъ, или просто монограмма‘... Опять, въ заключеніе чудовищной картины, эта чудовищная точность, эта небрежная и жуткая законченность парадоксальнаго (какъ бы случайнаго) сопоставленія! Въ этой фразѣ — весь Бирдслей. Почему ‚карликъ‘ и ‚монограмма‘? Почему намъ страшно? Развѣ художникъ смѣетъ говорить о такихъ вещахъ? Или онъ, дѣйствительно, безумный? только безумный? Или безумны мы, его понимающіе, слишкомъ хорошо понимающіе?

Маски... Маски, за которыми смѣются чьи то лица, и маски, за которыми нѣтъ лицъ, нѣтъ ничего, кромѣ смѣха, и даже нѣтъ смѣха, только — непостижимость.

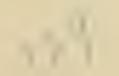
Сладострастье восковыхъ куколъ, ни мертвыхъ, ни живыхъ. Промежуточный міръ подобій, знающихъ какую то тайну, можетъ быть самую опасную изъ нашихъ тайнъ.
Маски! Кто испыталъ хоть разъ манящій ужасъ ихъ пустыхъ глазъ, кто чувствовалъ, хоть мимолетно, отвратительную прелесть ихъ, кто, хоть на мгновеніе, переставалъ быть человѣкомъ, влюбляясь въ нечеловѣческую красоту маски, для того ясно, что хотѣлъ сказать Бирдслей, или — что сказалъ невольно.

И въ этомъ тоже — одна изъ правдъ безначальной жизни.

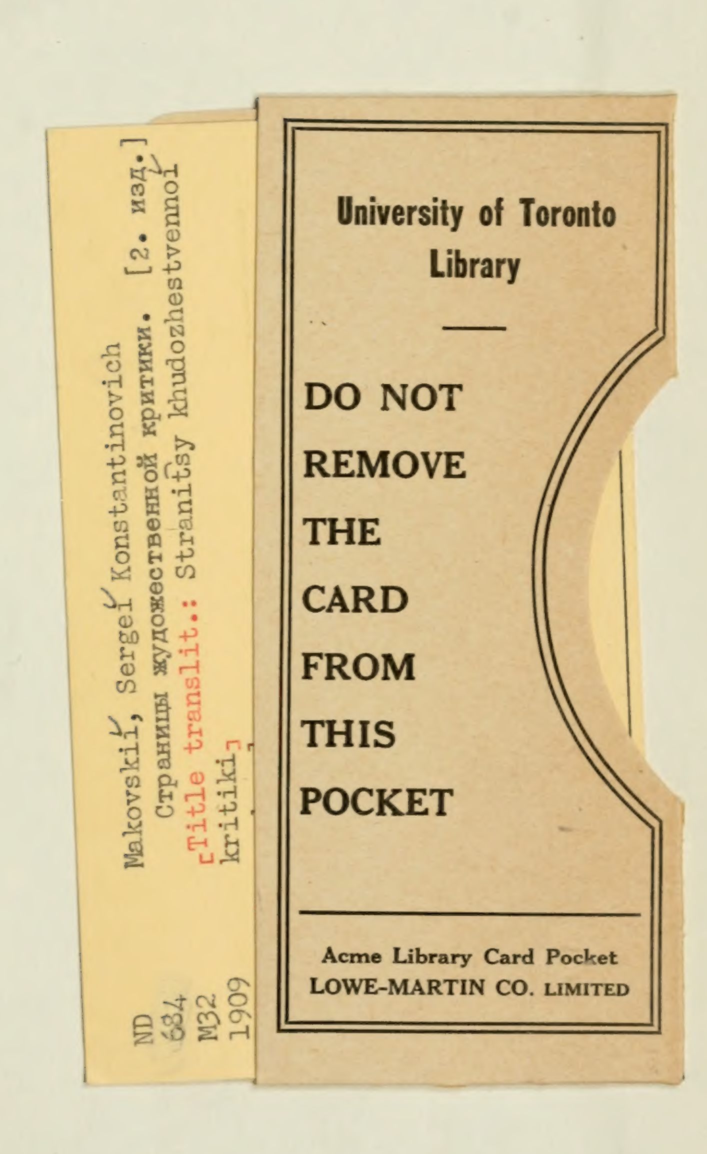
1906.



ОГЛАВЛЕНІЕ



ОТПЕЧАТАНО ВЪ ТИПОГРАФІИ «СИРІУСЪ».
С.-Петербургъ. Соляной пер., 7.


Makovskii, Sergei Konstantinovich
Страницы жудожественной критики. [2. изд.]
[Title translit.: Stranitsy khudozhestvennoi kritiki]
ND 684 M32 1909
University of Toronto Library
DO NOT REMOVE THE CARD FROM THIS POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED